

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

**IMAGINÁRIO FIGURATIVO NA PINTURA DE
BARAHONA POSSOLO
ENTRE O SIMBOLISMO E O FANTÁSTICO**



Maria Guiomar Machaz

Lisboa - 2014

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

**IMAGINÁRIO FIGURATIVO NA PINTURA DE
BARAHONA POSSOLO
ENTRE O SIMBOLISMO E O FANTÁSTICO**



Maria Guiomar Machaz

Lisboa - 2014

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Vitor Serrão
e Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira

À memória de meu Pai

“O artista diz o mundo, o homem, o sexo, o amor; é o medianeiro entre a carne e o espírito, o acto e a tomada de consciência, o real e o mistério, a consumação e a contemplação.” (Marianne Roland Michel) ¹

¹ Marianne Roland MICHEL, *A Arte e a Sexualidade*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p.133.

ÍNDICE

RESUMO	9
ABSTRACT	10
AGRADECIMENTOS	11
 INTRODUÇÃO	 12
 I - BARAHONA POSSOLO - PERCURSO BIOGRÁFICO E FORTUNA CRÍTICA	
1.1. Percurso biográfico	16
1.2. Fortuna crítica	16
 II - IMAGEM E IMAGINÁRIO NA PINTURA DE BARAHONA POSSOLO	
2.1. Barahona Possolo por Barahona Possolo: discurso directo...	28
2.2. A reinvenção de estilos dos mestres do passado e a expressão do novo em Barahona Possolo: da subversão maneirista, passando pelo Barroco, Romantismo e Simbolismo	32
2.2.1. O Maneirismo como precursor do Fantástico e a sua influência na pintura de Barahona Possolo	34
2.2.2. O Barroco fonte de deslumbramento e inspiração ..	39
2.2.2.1. O fascínio do pintor pela luz do Barroco. O <i>chiaroscuro</i> como fonte de inquietação e expressão de sentimentos. Caravaggio, figura onnipresente e inspiradora na obra de Barahona	

Possolo. A cor, as formas, os volumes, a textura	39
2.2.2.2. A pintura de Georges de La Tour, Rembrandt e Tiepolo como referências maiores	46
2.2.3. O apelo à emoção como reconhecimento do valor do subconsciente: influência do ideal romântico na pintura de Barahona Possolo	49
2.2.4. Temáticas histórico-mitológicas na obra de Barahona Possolo; o legado judaico-cristão e o culto da Antiguidade egípcia; personagens lendárias, místicas e míticas.	51
2.2.5. O Simbolismo como máscara do referente	56
2.2.5.1. O poder do símbolo: a imagem como sentido dissimulado	56
2.2.5.2. Representações e criações cénicas. Ambiguidades visuais e enredos simbólicos. O real como significação visível de um pensamento. O vago, o impreciso, o indefinido	59
2.2.5.3. O recurso à iconografia dos séculos XVI e XVII: As <i>Vanitas</i> e a sua dimensão simbólica	65

III- EROTISMO E SEXUALIDADE NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO

3.1. Representações eróticas e homoeróticas em Barahona Possolo como actos de sedução e libertação. O estímulo da libido. O enquadramento filosófico dos séculos XIX e XX: Freud, Jung e Marcuse	68
3.2. O nu desinibido e provocatório como processo esquizóide vivido	

pelo autor; o prazer do oculto e do proibido: a função catártica	74
------------------------------------------------------------------------	----

3.3. <i>Eros-Thanatos</i> , uma enigmática e estranha cumplicidade	78
--------------------------------------------------------------------------	----

IV- A DIMENSÃO DO FANTÁSTICO NA PINTURA DE BARAHONA POSSOLO

4.1. Precursores do estilo: da Academia Platónica de Florença de Marsílio Ficino a Tesouro	83
4.1.1. A Ideia e a Academia Platónica de Marsílio Ficino	84
4.1.2. Teóricos dos séculos XVI e XVII e as suas obras mais expressivas: do Maneirismo ao Fantástico	86
4.1.3. Dos pintores que anunciam e elegem o Fantástico: de Hieronymus Bosch até ao século XIX	89
4.2. Fantasias arquitectónicas e ruínas na obra de Barahona Possolo: reminiscências das <i>rovine</i> seiscentistas; túmulos e múmias	105
4.3. Imaginação e “visão interior” vs. mundo exterior e objectivo ...	110

V- O CONCEITO DE AURA DE WALTER BENJAMIN NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO

5.1. A arte aurática de Barahona Possolo. Singularidade e <i>halo</i> luminoso que se oferece à contemplação na sua pintura	119
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

VI- BARAHONA POSSOLO: UMA PINTURA CONTRACORRENTE OU UMA NOVA CORRENTE? UMA ABORDAGEM À PINTURA CONTEMPORÂNEA

6.1. Influência de artistas contemporâneos na pintura de Barahona Possolo: Lima de Freitas, Lucian Freud, Paula Rego	122
6.2. Pintores internacionais na linha neofigurativa de Barahona Possolo. A emergência de uma nova representação <i>out of the stream</i> : Odd Nerdrum, Saturno Butto, Roberto Ferri e Stuart Luke Gatherer	125
CONCLUSÃO	135
BIBLIOGRAFIA	140
ANEXO I	142

RESUMO

Esta dissertação procura estudar e realçar a originalidade da obra do pintor Carlos Pedro Barahona Possolo (n. Lisboa, 1967) cujo trabalho, invulgar e singular, se desvia declaradamente do *mainstream*, enveredando, nos seus antípodas por um estilo individualizado e original, figurativo e realista, que se aprecia na sua obra através de representações e cenas neo-simbólicas, mágicas e fantásticas.

Investigando todos os aspectos do seu trajecto artístico e da sua pintura, tão particulares quanto a sua própria personalidade, concluímos que os mesmos decorrem de uma forte influência de diversos estilos não só do passado, como actuais, que o marcaram de uma forma decisiva e determinante.

Seguindo uma trajectória que se inicia no Maneirismo do século XVI, passa pelo Barroco de inspiração seiscentista, pelo Romantismo do século XIX e pelo Simbolismo, não esquecendo a estética da Pintura Fantástica, que Barahona Possolo declaradamente absorve, foi feita uma análise comparativa, não só iconográfica como também formal, entre o pintor e esses estilos, que o mesmo reinterpreta, renova, reinventa à sua maneira, usando a sua fértil e ousada criatividade e imaginação.

No final, após uma breve e sucinta abordagem à pintura contemporânea *out of the stream*, analisada no contexto internacional e que se apresenta na linha de Barahona Possolo e da sua geração, formula-se a pergunta possível:

Será Barahona Possolo um dissidente, um artista contracorrente ou, pelo contrário, integrar-se-á no horizonte de uma nova Pintura, de uma nova corrente, uma outra estética, que cada vez mais, a nível internacional e não só, vai ganhando admiradores e adeptos?

Palavras chave: Pintura contemporânea, Simbolismo, Realismo, Fantástico, Arte homoerótica.

ABSTRACT

This dissertation seeks to study and enhance the originality of the work of contemporary painter Carlos Pedro Barahona Possolo, whose work, unusual and unique, reportedly deviates from the mainstream, embarking in their antipodes by an individual and unique style, figurative and realistic, which we can enjoy in his work, through neo-symbolic, magical and fantastic representations and scenes.

Investigating all aspects of his artistic journey and his painting, as distinct as his own personality, we conclude that they are due to a strong influence of various styles, not only from the past but also from the present, which mark his work on a decisive way.

Through a trajectory that begins in the Mannerism of the sixteenth century, the Baroque of the seventeenth century, the nineteenth-century Romanticism and Symbolism, not forgetting the aesthetics of Fantastic painting, that Barahona Possolo reportedly absorbs, a comparative analysis was made, not only iconographic but also formal, between the painter and these styles, that he re-interprets, renews and re-invents in his own terms, using his fertile and daring imagination and creativity.

In the end, after a brief and succinct approach to contemporary painting *out of the stream*, and analyzed in the international context presented in the line and in the generation of Barahona Possolo, we want to finalize with a possible question:

Is Barahona Possolo a dissident, a countercurrent artist, or, on the contrary, does he integrate the horizon of a new painting, a new chain, another aesthetic that increasingly, internationally, and not only, is gaining admirers and followers?

Keywords: Contemporary Painting, Symbolism, Realism, Fantastic, Homo-Erotic Art.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço profundamente a inestimável ajuda e colaboração dos meus orientadores nesta dissertação, Professores Doutores Fernando António Baptista Pereira e Vitor Serrão.

Sem a disponibilidade e atenção que me dispensaram, seria impensável chegar ao final deste trabalho, com o êxito final que espero atingir. Ambos, através de um conhecimento total e entendimento perfeito do tema em questão, foram um valioso auxílio e importante apoio, em todas as dúvidas e interrogações que ao longo do tempo foram surgindo.

Mais uma vez o meu sincero e reconhecido agradecimento.

Agradeço também ao Carlos Pedro Barahona Possolo, pelas horas e horas de esclarecedores diálogos que usufruímos, e dos valiosos textos de sua autoria que me forneceu, tão esclarecedores como inéditos e importantes no contexto de todo o trabalho. Espero, com esta dissertação, estar à altura dos “louros” que a sua obra merece receber.

Não esqueço também a ajuda de Luísa Barahona Possolo, sua Mãe, que me facilitou a leitura dos seus importantes livros, que li, reli e mencionei inúmeras vezes, durante a redacção da dissertação.

Mencionar a minha amiga Madalena Schedell é igualmente indispensável. Foi ela que, após ter terminado o seu Mestrado em História na FLUL, surge como figura inspiradora, que me motivou a entrar em acção trinta anos depois de ter finalizado o mesmo curso na mesma Faculdade. Muito obrigada por isso.

Por último, as minhas palavras de gratidão vão para o Carlos, amigo e companheiro de todas as horas, cuja disponibilidade e resignação para aturar os meus maus humores, impaciências e intolerâncias, foram inexcedíveis. Sem a sua compreensão e ajuda não teria chegado aqui.

INTRODUÇÃO

Beleza e amor, sensualidade e erotismo, prazer ou volúpia, mitologia e simbolismo, fantasia, cor e variações luminosas, luz e trevas, mundo único, singular, real ou imaginário, sublime, libertino ou libertário, permitido ou interdito, tudo isto e mais são conceitos, ideias, valores que nos absorvem, se questionam entre si, para de seguida nos questionarem, ao tentar aprofundar e desenvolver o estudo da figura de Barahona Possolo e do seu percurso intelectual, criativo e artístico, enquanto pintor contemporâneo de um virtuosismo invulgar.

Entrar no universo da obra deste pintor e desvendar toda a extensão do seu significado e alcance, tão complexo e enigmático quanto sublime e rigoroso, constitui, em traços gerais, a temática da nossa dissertação.

Nesse âmbito, submergimos nesse mundo à parte de Barahona Possolo, polémico e transgressor, licencioso e ousado, onde a realidade se transmuta, transfigura e recria através de figuras fantásticas ou fantasiadas, símbolos e mitos, tradução do imaginário do artista, implosão do inconsciente e que se traduz num “fazer” pictórico muito próprio que se afasta de toda e qualquer tendência abstraccionista, optando antes, e nos seus antípodas, por aderir a um vincado registo realista e figurativo.

Ao aprofundar esse registo, constatámos que o imaginário figurativo de Barahona Possolo oscila entre o Simbolismo e o Realismo Fantástico, estilo esse que, desvinculando-se do Realismo *tout court*, se manifesta de uma forma misteriosa, que realça o elemento mágico da cena e do próprio personagem. É nesse universo imagético, ambíguo e provocatório, onde “tudo é permitido desde que belamente executado” como afirmou o próprio, que se movimenta Barahona Possolo. Para o pintor, afastado do discurso heteronormativo, tudo é possível, já que lhe é fácil, e mesmo familiar, recriar figuras, paisagens, mitos, cenas e cenários, através de uma teatralidade omnipresente. Daí nasce uma outra realidade, não a que observa, mas a que “sente”, imagina e sonha. Inerente a toda esta expressão plástica e que reforça a mesma, surge a adesão a uma constante simbologia que se encontra omnipresente na obra de Barahona Possolo. As

referências directas são preteridas a favor de alegorias, sugestões, máscaras do referente. A inspiração temática simbolista que se fixa no erotismo, e até na perversidade, na morte, no sofrimento, no misticismo, invade a obra do pintor, levando-o a “outros” Universos, que nos vão sendo revelados à medida que avançamos no estudo da sua obra .

A Antiguidade presente na História Sagrada Judaico-Cristã, a Mitologia Grega, a antiga cosmogonia egípcia, pela qual Barahona Possolo tem um verdadeiro fascínio, percorrem as telas do artista, através de deuses, figuras, santos católicos, faunos, e outras criaturas místicas e míticas, para além de ruínas, túmulos, martírios, expostos como recriações, encenações, teatralidades. A tudo isto alia-se o gosto explícito pela transgressão, pela perversão, pelo insólito, evidenciando-se, sem pudores ou tabus, uma forte carga homoerótica, que o pintor deliberadamente acentua a partir do ano 2005, excitando a imaginação e os sentidos numa volúpia total que o transporta ao universo onde reina *Eros*.

Como uma mais-valia inexcédível na obra de Barahona Possolo destaca-se o espectacular efeito cénico e simbólico que o pintor consegue transmitir através da **Luz**, essa **Luz** que domina e enfatiza a cena, recorrendo a um poderoso e hábil *chiaroscuro*, fonte de inquietação e deslumbramento, o que pratica magistralmente. Este assunto, a que voltaremos adiante, é decerto um atributo que eleva B.P. a uma qualidade ímpar, e que o aproxima da genialidade dos mestres do Barroco.

No que respeita à metodologia e orientação da investigação, a mesma insere-se em diferentes etapas.

Em primeiro lugar, e após traçarmos um breve percurso biográfico do pintor, iniciámos a pesquisa, recolha e revisão do Estado da Arte, fazendo um levantamento integral da fortuna crítica sobre Barahona Possolo. Com o objectivo de colmatar certas lacunas detectadas nesta pesquisa, deveras resumida, efectuámos diversas entrevistas ao próprio, bem como recolhemos textos do mesmo, que se revelaram bastante importantes e elucidativos.

Prosseguindo, e com a finalidade de aprofundarmos o entendimento e a percepção das **Imagens** e **Imaginário** do Pintor, analisámos as suas obras a nível formal, temático e

comparativo, de uma forma exaustiva e em todas as suas vertentes e perspectivas. Daí, o incluirmos no nosso trabalho, não só a referência ao conceito de **aura** de Walter Benjamin, bem como, ao falarmos de Erotismo e Sexualidade nas obras do autor, termos sentido necessidade de fazer o enquadramento filosófico dos séculos XIX e XX, o qual, de certa forma, explica e dá o seu aval à **Arte Erótica** que Barahona Possolo pratica. Na mesma linha de pensamento, e com o propósito de obter uma melhor compreensão do fenómeno artístico em causa, efectuámos não só o estudo dos pensadores e teóricos da matéria dos séculos XVI e XVII, como também analisámos detalhadamente as origens e o desenrolar da **Pintura Fantástica**, dos séculos XV ao XX, nomeando os pintores e obras mais representativas, que nos pareceu bastante útil e a propósito.

De seguida, foi feita a contextualização do estilo da pintura de Barahona Possolo e da sua estética neofigurativa a nível contemporâneo e internacional, para finalmente nos interrogarmos se a sua pintura é uma pintura **contracorrente**, ou, pelo contrário, representa uma **nova corrente**, que se exprime internacional e declaradamente a partir do terceiro quartel do século XX, e que continua o seu percurso pelo século XXI.

**I - BARAHONA POSSOLO - PERCURSO BIOGRÁFICO
E FORTUNA CRÍTICA**

BARAHONA POSSOLO - PERCURSO BIOGRÁFICO E FORTUNA CRÍTICA

1.1. Percurso biográfico

Ao falar de Barahona Possolo, referimo-nos a um pintor nascido em Lisboa em 1967, licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes, onde veio a ser assistente, e que antes frequentara o curso de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, de 1986 a 1989. Anteriormente e ainda muito jovem, num breve curso no IADE, foi aluno do pintor Lima de Freitas, figura que, de certa forma, o influenciou.

1.2. Fortuna crítica

Ao fazer o levantamento do número de publicações até hoje editadas e produzidas sobre a obra de Barahona Possolo, concluímos que o número das mesmas é reduzido. Como resultado dessa pesquisa, deparámos somente com a existência de textos avulso, dispersos, alguns publicados nos catálogos das suas diferentes Exposições, outros como fontes *on-line*. Dos primeiros citamos os que se seguem, optando por os indicar de acordo com uma ordem cronológica.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1. “Regresso à Iconografia”, Casa de Bocage, Câmara Municipal de Setúbal, Dezembro de 1992.

Foi esta a 1ª Exposição individual de Barahona Possolo, promovida por Fernando António Baptista Pereira.

No postal-convite enviado pelo pintor, Fernando António Baptista Pereira redige um texto crítico do maior interesse, do qual transcrevemos alguns excertos. Assim escreve: “Às visões eminentemente analíticas, que endeusaram o primado de uma picturalidade dissecada nos seus invariantes mínimos, vera effigie de uma morte da arte enquanto cirurgia (ou pura imitação) do fazer pictórico, respondem, com cada vez maior frequência, indícios de uma insatisfação perante tais academismos do tardo-modernismo, que a recente crise do mercado da arte veio tornar gritantemente patentes.

Urge restaurar a pintura como **narratividade**, não dos seus próprios processos, mecanismos e fantasias, mas das **circunstâncias** em que a pintura aparece como facto cultural que indiscutivelmente é. (...) Tudo isto só se tornará possível com o **regresso à iconografia**, estágio formativo da imagem indispensável ao seu funcionamento **enquanto instância comunicativa de múltiplas alteridades**. (...) A exposição que Barahona Possolo apresenta na Casa de Bocage é a mais feliz ilustração das preocupações acima expostas, quer pela auspiciosíssima juventude do autor, quer pelo rigor programático destes seus sete magníficos trabalhos.”

Sobre esta mostra escreverá anos mais tarde F. A. Baptista Pereira no catálogo de Exposição “**Regresso ao Sublime**”, em 1995: “Já em Dezembro de 1992, com uma provocatória proposta de “**Regresso à Iconografia**”, então na Casa de Bocage, o pintor iniciava um percurso **diferente**, que, na contracorrente das estéticas do **reducionismo** apostava mais na pintura enquanto comunicação de alteridades do que na pura imitação do fazer pictórico.”

2. “Regresso ao Sublime”, Casa do Corpo Santo, Câmara Municipal de Setúbal – Março de 1995.

Sobre esta Exposição surgem três textos dos quais passamos a transcrever algumas passagens:

1º Texto: “Regresso ao Sublime”, 1995.

Autor: F. A. Baptista PEREIRA.

Neste texto, F. A .Baptista Pereira, após uma análise profunda ao conceito de Sublime, escreve: “Ao fim de décadas de reducionismos vários, que foram incapazes de nos devolver o **prazer de ver**, ou mesmo de **contemplanar**, para não falar no **prazer de decifrar** ou mesmo do **prazer de fazer**, impunha-se uma **nova vontade de regresso** a uma concepção de pintura como **síntese** e não como resíduo, mera auto referência. (...) A exposição que Barahona Possolo apresenta na Casa do Corpo Santo é, sem qualquer sombra de dúvida, um desses fortes indícios de uma **nova atitude** perante a imagem artística e o seu **modus operandi**.(...) O choque que a instalação iconográfica de Barahona Possolo pretende instaurar e daí o **regresso ao sublime**, estádio de aprofundamento de uma estratégia de reconstrução da imagem artística visa (tão somente!) esse imperativo da consciência e da prática artísticas que é redimir a arte enquanto comunicação e também enquanto epifania do absoluto. É essa experiência da transcendência que toda a grande Arte algum dia viveu que a pintura de Barahona Possolo pretende revisitar.”

2º Texto: “A Arte sem idade de Barahona Possolo”, 1995.

Autor: Jorge GUIMARÃES.

Jorge Guimarães (1933-2010) escritor, ensaísta, poeta e também pintor, um grande apreciador e profundo conhecedor da obra do artista, publicou *on line* um belíssimo texto, intitulado “**A Arte sem idade de Barahona Possolo**”, no qual, em defesa do pintor, criticado por alguns, por não aderir ao *mainstream*, escreve:

“É preciso ser corajoso e honesto, e assim o é Barahona Possolo, para que contra ventos e marés, ou seja, contra a actual ditadura do “pensamento” conceptualista, se atreva a mergulhar as raízes da sua pintura na fractura delimitada, basicamente, pelos Seiscentos e o Maneirismo. Em tempos de *bad painting* é escandaloso pintar bem, o que seja, sentir a tridimensionalidade do espaço, e projectar nele com correcção as figuras. Servindo-se das cores não já iconograficamente mas por relação com as formas, sentir a linha do desenho, *saber* a tonalidade certa duma cor numa variação luminosa. É assim que Barahona Possolo exerce a sua pintura.” E, após uma perfeita e detalhada análise a cada tela e ao conceito de sublime como tradução de um sentimento perdido que deu nome a esta mostra, J. Guimarães conclui: “Que o talento é, como disse Vieira da Silva, do Espírito Santo: sopra onde quer e quando quer. Que esta pintura incomoda a

mediocridade, mas aqui lembro de memória uma carta de Eduardo Luiz: difícil não é fazer algo de novo, mas tentar perceber o que há de comum entre uma escultura de Tebas, um vaso de Delfos e um quadro de Picasso. Acho que é isto também o que Barahona Possolo quer dizer.”

3º Texto: “Regresso ao Sublime”, 1995.

Autor: Rocha de SOUSA.

Rocha de Sousa, professor, crítico de arte e artista plástico, publicou no Jornal de Letras de 29 de Março de 1995, e igualmente a propósito da Exposição “Regresso ao Sublime”, um interessante artigo. Desse texto transcrevemos algumas passagens: “Com este título e com uma pintura onde a representação, enquanto meio, **sublima** o quadro das nossas referências perceptivas e culturais, Barahona Possolo desafia tudo e todos, põe em causa, com desenvoltura e virtuosismo, o excesso de **verdades simples** a que nos fomos acomodando, negações, renúncias, regras transgredidas, outros modos de formar um conjunto aparentemente avançado mas implacável (e num campo impróprio) de novos **dogmas**.” E prosseguindo, sempre num discurso valorativo sobre a obra do pintor, o Prof. Rocha de Sousa continua: “Barahona não se limita a **pintar bem**, virtude considerada herética tanto pelo modernismo como pelo pós-modernismo(latu senso), duas faces da mesma moeda e das mesmas trocas. (...) Ao recuperar e reformular grande parte das técnicas antigas de representar e compor para exprimir, para comunicar, para ironizar muitas das nossas fixações actuais, Barahona Possolo abre caminho a muitas perguntas adiadas, ou encobertas pelo lastro dos nossos **passos em volta**, respeitando-se profundamente como autor **original**, cujo discurso se faz por inteiro no espaço da pintura, segundo os seus efeitos ilusórios, e portanto assumindo sem qualquer complexo os nunca deposta factores integrantes da linguagem pictórica, da linha à textura, da cor aos valores de claro-escuro.” E, avançando na análise das telas expostas, na qual inclui um estudo perfeito sobre os conceitos de **irrealidade** e **sublime** na obra do pintor, Rocha de Sousa conclui que “a pintura de Barahona Possolo, esmerando-se no artifício de uma complexidade técnica nos propõe uma visão invulgar de um universo mágico, transmitido pelo talento surpreendente e inovador do artista.”

3. “Da Luz e das Trevas”, Biblioteca Municipal de Belém, Lisboa, Novembro de 1996.

Texto: “A Luz dos artifícios da Alma”

Autor: Jorge GUIMARÃES.

Jorge Guimarães, ao apreciar e analisar as telas agora expostas, escreve: “Barahona Possolo tem embebido os seus pincéis nas tintas fortes da mitologia grega, na história sagrada judeo-cristã, nos mistérios da morte da antiga cosmogonia egípcia. É por tais terras, tão ignotas como as chaves dos mitos que nela habitam, que o pintor se move.” E, ao referir-se à pintura *Vanitas, Vanitatum*, J. Guimarães continua: “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Di-lo humilde e sentidamente o pintor no seu *Vanitas, Vanitatum*, numa alegoria perfeita, a da luz. Porque aí ele retira a apolínea luz solar para a individualizar numa luz artificial, a luz dos artifícios da alma. A sua iconografia toma um acento magistral, porque de magistério se trata e não de formalismos emprestados dos ‘génios’ do séc. XX uma estufa de experimentalismos na maior parte dos casos insusceptíveis duma transmissão, em que tudo se continha num risco, num salpico ou num acaso. B.P. dispõe de uma visão lúcida dos jogos plurivalentes da perspectiva, dos artifícios da luz e das leis da Óptica, da natureza ex-comunicada da cor. Repare-se nos seus brancos: eles são uma tessitura luminescente colorística, como os negros de Soutine uma amálgama de todas as cores.”

4. “Pintura” na Galeria dos CTT em Lisboa, Novembro de 2000.

1º Texto: “Vanitas “

Autor: F .A. Baptista PEREIRA.

O autor deste texto realça mais uma vez a admirável técnica do pintor, escrevendo: “Em todas as telas de Barahona Possolo e nomeadamente no conjunto que agora se expõe (...) há uma obsessiva procura de perfeição, tanto ao nível da execução como do refinamento temático, cruzando amiúde múltiplas referências processuais e simbólicas, embora sejam evidentes a sua fascinação pela estética da luz do Barroco ou o seu renovado interesse pela Egiptomania .”

5. “Pintura” na Sede Cultural do IADE , Maio de 2003.

Texto : “Embala a minha dor pela visão e o verbo...”

Autor: Pedro AROUCE.

Numa cuidada análise iconológica sobre as obras que preenchem a exposição, Pedro Arouce, sociólogo e crítico de arte, evidencia o imenso universo simbólico tão caro ao pintor, bem como a exploração usual dos temas histórico-mitológicos até aí já exibidos. Percorrendo cada pintura detalhadamente, Pedro Arouce descobre, em cada uma, reflexões e enredos metafóricos que preenchem o imaginário de Barahona Possolo. E acrescenta: “A riqueza cromática e essa magistral utilização da luz que a sua técnica permite e que primeiro nos movem na sua observação, não devem, aliás secundarizar a erudita pesquisa e subtil utilização dos símbolos de várias proveniências culturais que estas telas contêm.”

6. “Pintura”, na Sala do Veado, Museu Nacional de História Natural, Lisboa, Novembro de 2006.

Texto: “Arte e Eros”

Autor : Pedro AROUCE.

O mesmo autor, Pedro Arouce, reflectindo sobre o tema da Exposição “Arte e Eros”, afirma: “Por ser ideal, o Belo é desejável, e logo indissociável da sensualidade, da cupidez e da volúpia, e divino porque sobre-humano. (...) A nova exposição de Barahona Possolo é espantosa pela sua inovação conceptual. Não que ela crie rupturas com o trabalho anterior do pintor, mas porque o vasto e exigentíssimo ciclo de trabalhos agora expostos, (...) nos dá a chave para uma leitura de toda a sua obra até aqui.” E, referindo-se à força material e espiritual que o pintor evidencia nas suas telas, Pedro Arouce conclui: “E essa força material e espiritual, Barahona Possolo exprime-a na Pintura de uma forma única, inovadora no panorama do século XXI e tecnicamente brilhante, que é uma pedrada no charco da Arte Contemporânea.”

Realizaram-se até hoje outras Exposições individuais de Barahona Possolo. Contudo, no catálogo das mesmas, não se publicou qualquer texto explicativo. Apesar disso, passamos a referi-las:

7. “Do Livro dos Mortos”, na Biblioteca Nacional, Lisboa, Novembro de 1993.

Exposição de desenhos a carvão sobre papel, da qual não existe Catálogo. Transcrevemos as palavras do próprio pintor sobre esta Exposição: “Este é um género diferente de pintura que costumo apresentar. Situações mais líricas e surrealistas podem surgir aqui, com o pretexto da ilustração livre dos textos egípcios. Esta linha será um itinerário paralelo, já que o espírito dos meus desenhos costuma ser bastante diferente do da minha pintura. No desenho há menor procura das referências da História da Arte, dos mestres antigos.”

Nesta Exposição, onde se expõem unicamente desenhos a carvão, figuram estranhas formas e silhuetas, inseridas numa estética declaradamente fantástica e surrealista.

8. “Pintura”, na Embaixada de Portugal na Bélgica, Bruxelas, Novembro de 1998.

Esta exposição não inclui catálogo com textos críticos de análise das obras expostas.

9. “Vanitas”, na Casa do Corpo Santo, Câmara Municipal de Setúbal, Dezembro de 1999.

Como na exposição anterior também não existe catálogo desta exibição com textos críticos.

10. “Temas Egípcios”, na residência do Embaixador do Egipto, Julho de 2004, por ocasião do Dia Nacional do Egipto.

Sobre esta última mostra, e numa entrevista que lhe foi feita pessoalmente, diz Barahona Possolo: “Pequena retrospectiva de temas egípcios, numa linha presente desde o início do meu trabalho e por muitos identificada como um dos pilares da minha pintura. Sem dúvida, um tema profundamente ligado à minha natureza mais íntima. A ausência, regra geral, de nus neste género, torna-o mais aceite pela totalidade do meu público. Isto

representa uma facilidade para este meu tipo de trabalho, que penso não o desvirtuar por ser um tema que verdadeiramente me apaixona.”

11. “Pintura” na Sala do Veado, Museu Nacional de História Natural, Lisboa, Março de 2009.

Esta exposição também não apresentou textos críticos no respectivo catálogo. Comenta Barahona Possolo, ao ser entrevistado, sobre a mesma: “Mais uma vez nesta sala, com a diferença que desta vez tive problemas com a imagem que escolhera para o *outdoor* (tela “Y”), por ser demasiado *gay*...”

12. “Carlos Barahona Possolo, il Pittore e la Luce”, na Galeria. P.G.D., Roma, Maio de 2011.

Revela-nos o pintor pessoalmente acerca desta mostra, realizada em Roma, da qual não existe catálogo com textos críticos: “Experiência muito interessante em Itália, onde a contracorrente figurativa sempre fortemente presente, se encontra em guerra aberta com conceptualistas e abstraccionistas. O gosto do público casou-se na perfeição com o tipo da minha pintura, revelando como a nossa cultura latina é quase idêntica. Muito interessantes determinados contrapontos com a presença da Igreja Católica, que se mostrou tolerante, em reacção às minhas pinturas mais ousadas.”

13. “ALL YOU CAN EAT”, Instalação de Pintura no nº 33 do Príncipe Real, Novembro-Dezembro de 2013.

Através de pinturas interpretativas dos sete sabores, muito bem executadas mas extremamente provocatórias, que ultrapassam a vertente homoerótica para atingir um nível paraerótico e quase pornográfico, numa dimensão que resvala para o indecoroso, para o obsceno, Barahona Possolo posiciona-se no âmbito de uma declarada e voluntária “marginalidade” artística, como nunca até aí o havia feito. Esse género aqui assumido, sem qualquer tipo de pudor ou recato, destaca declaradamente as outras valências do pintor, “esse inconsciente criativo, rico e perturbado ao mesmo tempo, que é o dele”, como observa o historiador de arte Vítor Serrão.

PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES COLECTIVAS :

- 1. Exposição Inaugural da Galeria Arte e Mania, Lisboa, Maio de 1993.**
- 2. “100 anos de Pintura em Setúbal”, organizada pelo Museu da cidade de Setúbal na_Galerie de l’Espace Culturel Buzanval, Beauvais, Dezembro de 1993.**
- 3. Exposição de Homenagem a António Quadros, IADE, Lisboa, Março de 1994.**
- 4. Feira Internacional de Arte de Milão – MIART, representado no Salone dei Giovani, Milão, Maio de 1994.**
- 5. “Kunst und Design an der Universitat Lissabon”, integrada nas Jornadas Culturais Universitárias Portuguesas, realizadas no âmbito de “Luxembourg, Capital Europeia da Cultura, 1995, na Europäische Akademie für Bildende Kunst, em Trier, Alemanha, Abril de 1995.**
- 6. “L’Art et le Design au Portugal”, realizada no Foyer Européen, Jornadas Culturais Universitárias Portuguesas para “Luxembourg 95”, Cidade do Luxemburgo, Maio de 1995.**
- 7. “5ª Mostra Union Fenosa”, Estacion Marítima, La Coruña, Espanha, Julho de 1997.**
- 8. “Salão Internacional de Arte Contemporânea”, Oeiras, Junho de 2002.**
- 9. “Art London”, Feira Internacional de Arte em Londres, Burton’s Court, Chelsea, com a Galeria Thomas Corman Arts, Junho de 2004.**
- 10. “Inês de Castro, 1355-2005”, Comemorações dos 650 anos da morte de Inês de Castro, Biblioteca Nacional, Lisboa, Abril de 2005.**

Em diversas **fontes on-line**, encontrámos alguns textos sobre Barahona Possolo. Passamos a enumerar os que considerámos mais importantes:

<http://barahonapossolo.com>.

1) Sobre Barahona Possolo, “Regresso ao Sublime.”

“A Arte sem idade de Barahona Possolo” - texto de Jorge Guimarães, já comentado anteriormente .

“Regresso ao Sublime” - texto de Fernando António Baptista Pereira, o mesmo que figura no catálogo da Exposição individual na Casa do Corpo Santo em Setúbal, em Março de 1995, já aqui referenciado.

2) Sobre Carlos Barahona Possolo, 2011.

Apresentação da cronologia do seu percurso artístico e exposições efectuadas.

-*Time Lapse* de uma pintura: vídeo mostrando a execução pelo pintor da tela **“Vénus entre o Poder e a Lúxuria.”**

3) Timeout.sapo.pt. “Arqueologia das fantasias, mitos e medos.”

Entrevista feita por Miguel Matos a Barahona Possolo, em 12 de Março de 2009.

4) [http://mulher.sapo.pt.carreira](http://mulher.sapo.pt/carreira).

Entrevista feita por Isabel Prates a Barahona Possolo, em 2011.

5) <http://aeiou.caras.pt>.

Entrevista feita por Rita Ferro a Barahona Possolo, em Maio de 2011.

Nestas três **entrevistas**, duas delas atrás mencionadas, os jornalistas Miguel Matos, Isabel Prates e Rita Ferro, através de pertinentes e bem formuladas perguntas a Barahona Possolo, dão a conhecer não só o trajecto pessoal e artístico do pintor como também, e todos eles de uma forma unânime, evidenciam a técnica exímia que a sua obra apresenta. Nas respostas que obtêm, estão contidas esclarecedoras e importantes informações sobre o “fantástico” imaginário do pintor.

6) Art Odyssey 2012.

Nesta fonte *on-line*, surgem imagens e interessantes comentários feitos pelo pintor sobre as suas obras. Assim, o próprio artista, sublinhando o poder do símbolo, afirma: “A explicação da minha forma pictórica é simples. Pode até parecer uma forma ingénua de traçar uma metafísica... Acredito que a realidade, o mundo que nos rodeia, seja dotado de um carácter múltiplo, que não se pode resumir a uma questão ou a um rótulo. A dualidade matéria-espírito está presente em tudo o que observamos. Os seres vivos ou inanimados que conhecemos, adquirem, por isso, uma dimensão simbólica, participam de dois universos em simultâneo. Os elementos deste mundo físico são o léxico e as suas relações, a gramática para a expressão que procuro atingir.”

**II - IMAGEM E IMAGINÁRIO NA PINTURA DE
BARAHONA POSSOLO**

II - IMAGEM E IMAGINÁRIO NA PINTURA DE BARAHONA POSSOLO

2.1 Barahona Possolo por Barahona Possolo: discurso directo.

Abordando o seu trabalho no âmbito do senso comum, Barahona Possolo publica no catálogo da sua Exposição na Galeria dos C.T.T. de Lisboa, em Novembro de 1999, um texto deveras importante e revelador, publicado na íntegra como Anexo no final da presente dissertação, e no qual não só se interroga, como também se explica e justifica :

“É um pintor hiper-realista, não é? Comentam muitas vezes em face do meu trabalho. Compreendo que o público procure, num esforço racionalista, enquadrar a pintura que produzo em categorias predeterminadas. Tenho, entre a variedade de abordagens, tido a felicidade de encontrar opiniões esclarecidas e positivas que contribuem verdadeiramente para a minha evolução. Muitas vezes, porém, me rotulam de ‘académico’, ‘anacrónico’ ou ‘hiper-realista’. Estes vocábulos não têm para mim a carga negativa que vulgarmente lhes pretendem dar, contudo há que esclarecer alguns princípios estéticos relacionados com o tipo de figuração que persigo já que, normalmente, a crítica assustada confunde as grandezas em questão.”

Descrevendo, de seguida, a sua motivação e o seu percurso criativo, na charneira entre os séculos XX e XXI, o pintor afirma:

“No princípio, está apenas a vontade de dar corpo a uma ideia. Torná-la visual. Isto é comum a todos aqueles que se dedicam às artes plásticas. A forma de o fazer assume então o papel decisivo na diferenciação das formas estéticas, permitindo a infinita variedade a que nos habituámos. A minha escolha desta forma figurativa de representação é apenas mais uma no panorama versátil da produção deste século que chega ao fim.”

Ao equacionar a sua relação com a “Modernidade”, ao mesmo tempo que denuncia os tabus do “Modernismo”, Barahona Possolo avança:

“A ‘Modernidade’ culminou numa fragmentação de tendências que, podendo conter alguma angústia, deve ser encarada como algo que permite uma enorme riqueza estética. Não pretendamos, pois, perder essa liberdade conquistada, cedendo a ditaduras de escola ou moda, tão frequentes na atitude comum do dirigismo mediático patente nos nossos dias. Não devemos incorrer nos totalitarismos da razão analítica a que diariamente assistimos. A ‘Modernidade’ defensora do progresso linear eliminou progressivamente modos de reflexão sobre grandezas humanas eternas, banindo quase completamente certas formas de expressão. Neste âmbito, o Modernismo, do qual persistem as vanguardas que perseguem um conceito de novidade sempre fugaz, privilegiou a expressão abstracta e a redução da contingência formal do real, instituindo estes seus valores como novos dogmas académicos. Ao abater os ídolos de um academismo oitocentista ergueu novos tabus, incorrendo no mesmo erro contra o qual protestava. Não existe actualmente uma verdadeira liberdade de expressão no campo artístico, embora se classifique o nosso tempo de ‘liberal’...”

E prossegue, explicando a sua forma pictórica e definindo o seu léxico:

“A explicação da minha forma pictórica é simples. Pode até parecer uma forma ingénua de traçar uma metafísica... Acredito que a realidade, o mundo que nos rodeia seja dotado de um carácter múltiplo, que não se pode resumir a uma equação ou rótulo. A dualidade matéria-espírito está presente em tudo que observamos. Os seres vivos ou inanimados que conhecemos adquirem, por isso, uma dimensão simbólica, participam de dois universos em simultâneo. Os elementos deste mundo físico são o léxico e as suas relações, a gramática para a expressão que procuro atingir. A contingência formal dos seres encerra em si uma ligação indissolúvel ao universo espiritual. Não podemos esquecer a obrigatoriedade material sob pena de desenraizarmos as ideias. Abstractizações perigosas de elementos simbólicos levaram sempre, até ao nosso século, a dramas e holocaustos terríveis. Tal é o poder do símbolo.”

Após distinguir, na sua obra, os registos realistas e os registos naturalistas, o pintor acaba por justificar a sua insistência na figuração. Assim, declara:

“Na minha forma de representação parto de elementos que, em primeira análise, ganham um aspecto realista, certas vezes naturalista. Não se confunda esse ponto de partida com um hiper-realismo, forma aprisionada na obsessão pelo referente real e a

sua simulação. Nunca pretendi que a minha técnica atingisse tais primores. Procuro então, pensar e repensar histórias e questões, figurando-as, reencenando-as. Ao dar corpo às ideias elas ganham uma dimensão real, abrindo-se simultaneamente nas possibilidades interpretativas próprias da representação simbólica. A materialização pode ser, por alguns, identificada como uma queda do universo ideal. Eu digo que é uma passagem enriquecedora, uma experiência de complexificação de inúmeras forças antagónicas, já que o mito e o símbolo encerram sempre, tal como a nossa existência, profundas contradições, em teoria inconciliáveis, mas que a vida demonstra serem coexistentes. A minha insistência na figuração pretende trazer a reflexão a um plano humano, reconhecendo-o como palco de representações eternas. E, como sabemos não há duas representações idênticas.”

Discutindo de forma aberta o carácter conceptual da sua pintura, e defendendo-se de determinadas críticas, Barahona Possolo esclarece:

“Interrogo-me sobre o facto de a crítica normalmente me opor às estéticas abstraccionista, conceptualista, vanguardista. Não compreendo como se pode incorrer em tamanho erro. A minha pintura figurativa nunca tomaria corpo se não possuísse um esqueleto conceptual. O que persigo são ideias e conceitos, embora materializados. Sem essa alma a pintura figurativa não tem interesse absolutamente nenhum; redundaria num simples formalismo, um virtuosismo de execução sem conteúdo intelectual. Muita pintura abstracta ao viver apenas de efeitos de forma e percepção está a incorrer no mesmo erro: não tem conteúdo simbólico, apresenta um discurso sem mensagem. Aí se esvaziou a arte e se vulgarizou, a meu ver, um erro profundo: retirou-se à arte a sua função mais nobre, apresentar as formas sugestivas das Ideias Estéticas. Sobre este pressuposto ‘espíritual’ eu procuro desenvolver um corpo material em constante dialéctica com a sua contrapartida.”

Remata o texto definindo-se como um pintor do seu tempo, um pintor contemporâneo, crente de que as manifestações artísticas actuais constituem uma fonte inesgotável:

“Sinto-me irremediavelmente característico do meu tempo. A minha técnica não tem a grandeza dos clássicos; não fui formado por uma Academia. Sou forçado a ser contemporâneo. Decisivo é o facto de não acreditar que as formas de expressão se tenham esgotado; muito menos que se tenham esgotado os temas e os símbolos que

perseguem a Humanidade desde tempos imemoriais. Embora tenhamos conquistado alguns factos absolutos, as preocupações que nos atormentam são actualizações de problemas eternos. O ‘avanço da civilização’ ocidental pode apenas complexificar os nossos discursos, nunca irá anular paradoxos inerentes à própria existência humana. Neste cenário de fronteiras ténues a figuração na arte adquire o potencial quase mágico do teatro, da ‘representação’. Cria uma zona intermédia onde o jogo entre o sentido e a forma se torna pungente: traz a corpo as ideias, obrigando-as a uma materialização engrandecida; simultaneamente abstrai e intelectualiza o mundo que nos rodeia na dose suficiente para nos conseguirmos identificar com os papéis que sabemos nos estarem atribuídos algures...”

Em tom reflexivo, íntimo, confidencial, e expondo a génese do pensamento que está na base e o conduz à sua produção artística, Barahona Possolo revela-nos assim neste texto (o qual publicamos na íntegra em anexo) as suas verdadeiras inquietações, a dimensão subjectiva e pessoal do seu “sentir”, os seus reais propósitos e objectivos, procurando esclarecer, todo o imaginário que transporta e o motiva, e que se traduz nas obras que pinta de uma forma tão especial. “A minha técnica não tem a grandeza dos clássicos”, afirma “(...)”. Decisivo é o facto de não acreditar que as formas de expressão se tenham esgotado; muito menos que se tenham esgotado os temas e os símbolos que perseguem a Humanidade desde tempos imemoriais.”²

É este princípio de convivência com os grandes mestres do passado, que o próprio Barahona Possolo defende, que nos leva a analisar a sua obra na perspectiva da marcada influência que os estilos e os pintores de um tempo longínquo exerceram na sua produção pictórica. Será esse o objectivo que se segue.

² Barahona POSSOLO, in “Catálogo da Exposição” na Galeria dos C.T.T. de Lisboa, datado de Novembro de 1999. Cf. Anexo deste trabalho.

2.2. A reinvenção de estilos dos mestres do passado e a expressão do novo em Barahona Possolo: da subversão maneirista, passando pelo Barroco, o Romantismo e o Simbolismo.

“... E não basta restaurar a figura enquanto signo de uma qualquer desconstrução analítica da imagem, mas reinventar a História no interior da própria pintura, entendida como uma nova síntese da experiência com o Mundo.” Fernando António Baptista PEREIRA³

A obra de Barahona Possolo, que demonstra um elevado rigor de execução, virtuosismo e nível técnico, inscreve-se declaradamente no âmbito da ideia acima transcrita. De facto, o pintor, influenciado por mestres do passado, especialmente Caravaggio, Georges de la Tour, Rembrandt, Tiepolo e outros, reinventa a História no interior da própria pintura, recria e reconstrói um outro Universo, muito próprio e especial, onde se move e revela através de uma linguagem artística repleta de metáforas, símbolos e fantasias .

A propósito deste tema, vejamos o que afirma Giulio Carlo Argan, referindo-se a Cézanne: “Cézanne, quando está em Paris passa horas e dias no Louvre verificando a sua própria pesquisa sobre as obras dos mestres do passado; copia-as para reviver, na prática do pintar, a problemática interna dos respectivos pintores. (...) O estudo dos mestres do passado não significa um reconhecimento da sua autoridade, não constitui uma experiência formativa. (...) É uma verificação necessária da operação pictórica, ou, em sentido mais lato, na construção global da sua obra de arte. (...) A referência aos mestres do passado, quer se trate de Caravaggio, ou de Daumier, de Greco ou Delacroix, está sempre relacionada com os problemas específicos do fazer pictórico.”⁴

Proveniente desta atitude, que o pintor assume consciente e deliberadamente surge uma **nova** expressão plástica, na qual reinterpreta ideias e propostas de estilos de mestres do

³ Fernando António BAPTISTA PEREIRA, *in* Postal-Convite para a Exposição *Regresso à Iconografia*, Casa do Bocage, Câmara Municipal de Setúbal, Dezembro de 1992.

⁴ Giulio Carlo ARGAN, *Arte e Crítica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp. 80-81.

passado que o fascinam e o deslumbram, influenciando toda a sua linguagem plástica. Do Maneirismo ao Barroco, passando pelo Romantismo e especialmente pelo Simbolismo, Barahona Possolo resgata e reformula deliberadamente soluções e técnicas antigas, não para as fazer renascer como um “revivalismo” caduco com laivos de *pastiche*, mas sim, e através do seu original engenho e inspiração “se faz por inteiro no espaço da pintura, segundo os seus efeitos ilusórios, assumindo sem qualquer complexo os nunca depostos factores integrantes da linguagem pictórica, da linha à textura, da cor aos valores de claro-escuro.”⁵

Das essências imaginárias que lhe restam, desses princípios, nasce toda uma outra dimensão, através do “seu fazer pictórico”, uma outra vontade artística, a “sua”, à qual o pintor se entrega numa descoberta contínua, onde experiências de luz/sombra e cor, pesquisa de enredos simbólicos, de temas histórico-mitológicos provenientes da antiga cosmogonia egípcia ou da História Sagrada judaico-cristã, figuram, não só como fonte de inspiração e encantamento mas também como expressão de mistérios e dramas, ambiguidades e inquietudes que o acompanham permanentemente. Em toda essa tradução criadora e poética da representação irrompe a personalidade mais íntima do autor, na qual realça a temática homoerótica, que se vai declarando a par e passo, de uma forma irreverente e provocatória, mas sempre exemplarmente executada.

E diz Barahona Possolo, como atrás já citámos: “A explicação da minha forma pictórica é simples. Pode até parecer uma forma ingénua de traçar uma metafísica ... Acredito que a realidade, o mundo que nos rodeia, seja dotado de um carácter múltiplo, que não se pode resumir a ou uma equação ou a um rótulo.”⁶

Sentindo a complexidade e multiplicidade dessa realidade, o pintor entrega-se aos seus devaneios e imaginação pintando os cenário que cria ou recria, ou as figuras e temas que escolhe, não para os tornar objecto de fácil leitura. Pelo contrário, a sua imagética é perceptível unicamente através da decifração de um emaranhado de códigos e metáforas, que se convertem numa “outra” realidade, singular, misteriosa, fantástica, de

⁵ Rocha de SOUSA, in *Jornal de Letras*, de 29 de Março de 1995, texto sobre Exposição *Regresso ao Sublime*.

⁶ Barahona POSSOLO, in “Catálogo da Exposição” na Galeria dos CTT em Lisboa, Abril de 2000.

difícil percepção, onde a dualidade matéria-espírito está sempre presente. Daí a sua pintura se situar com maior ênfase entre o Simbolismo e o Fantástico. Ambas as soluções e ideias o estimulam, inspiram e arrebatam, traduzindo-se assim a sua pintura, com maior evidência, através destas duas propostas estéticas, que interpreta e exprime à sua maneira.

Sobre a sua obra afirma Pedro Arouce: “O que os seus quadros nos dizem é que entre a imensidão do tempo primordial, de que tão poucas marcas temos, e a eternidade, cujos sinais avidamente buscamos existe uma força que sempre se renova, que sempre se destrói, vã mas perene, impulsionada pela vida e pela morte. Essa força é material. É feita de carne e de pele, de cabelos e ossos, de polpas e folhas e pétalas. E é espiritual, feita de olhares e gestos e movimentos inefáveis e sensações e ideias suspensas na luz e nas trevas. Essa força **material e espiritual**, Barahona Possolo exprime-a na Pintura de uma forma única, inovadora no panorama da Pintura do século XXI.”⁷

2.2.1. O Maneirismo como precursor do Fantástico e a sua influência na pintura de Barahona Possolo.

“O Renascimento julgara assegurar a instalação definitiva de uma estética da forma e da sua harmonia, elaborada de Giotto e Massacio a Rafael. Não foram precisos longos anos para que se manifestasse uma surda saturação, bastante análoga no seu princípio mas mais larga nas suas consequências, à da arte helenística ao aspirar evadir-se da arte grega clássica.” René HUYGHE ⁸

A partir de 1520, certos pintores de vanguarda, considerados maneiristas toscanos da primeira época, como é o caso do florentino Jacopo Pontormo (1494-1557), que aqui

⁷ Pedro AROUCE, in “Catálogo da Exposição” na Sala do Veado, Faculdade de Ciências, Novembro de 2006.

⁸ René HUYGHE, *A Arte e a Alma*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, p.90.

iremos evidenciar, Rosso (1494-1540), Becaflumi (1484-1551), Bronzino (1503-1572) ou Parmigianino (1503-1540), e outros, rejeitam os cânones clássicos e o primado da forma, procurando deliberadamente uma evasão aos ditames renascentistas e suas normas, que os atormentavam, aprisionavam e limitavam a sua imaginação e fantasia. Daí surge o Maneirismo, uma nova concepção plástica “que se opunha abertamente ao rigor da forma, imobilizada no seu volume (...) e que assaltava essa forma, desnaturando-a, modificando os seus cânones habituais, estirando-a, desconjuntando-a.”⁹ Emancipando-se assim do classicismo renascentista, “do qual foi tributário em primeiro lugar” ¹⁰, o Maneirismo, estilo diverso, que se perpetua no Barroco, ressurge no Romantismo e faz eco em inúmeras tendências da arte contemporânea, adquire os seus traços específicos, atacando a forma e as suas regras através da procura de figuras distorcidas ou alongadas, de poses artificiais e tensas, proporções estranhas, rostos misteriosos apesar de expressivos, onde sobressai por vezes uma imensa e ambígua melancolia. É assim como uma arte labiríntica e complexa, que privilegia a emoção e que exhibe imagens visionadas e fantasiadas, que o Maneirismo procura afirmar-se, numa época em que a natureza ideal clássica se impunha.

Analisando o protagonismo da cor, e especialmente da luz, no Maneirismo, afirma Victor Nieto Alcaide: “A estilização das figuras, a alteração do sistema clássico de composição e perspectiva, a cor e a luz do Maneirismo são respostas de carácter subversivo frente ao sistema clássico para superar o aparente. A luz no Maneirismo é um factor destabilizador e equívoco. Se durante o *Quattrocento* a luz era entendida como meio de representação, com o Maneirismo assume uma função expressiva. Na pintura maneirista a luz aparece como luz natural mas conferindo ao cenário um valor irreal.”¹¹

Considerado um dos criadores desta estética, surge o pintor florentino Jacobo Pontormo (1494-1557), o primeiro a querer representar uma *maniera* pessoal do mundo do absurdo e das dissonâncias.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 94.

¹⁰ Gustav René HOCHE, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1976, p. 15.

¹¹ Victor Nieto ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Ed. Cátedra, 1993, p. 113.



Jacopo Pontormo, *Deposição de Cristo*, 1528, Igreja de Santa Felicità em Florença.

As suas obras, que apresentam um cromatismo peculiar, ao evidenciar os verdes ácidos, os azuis claros e rosas suaves, patenteiam composições complicadas, quase irracionais, revelando uma enorme emoção. Barahona Possolo, fortemente influenciado por este pintor, afirma-nos em entrevista que lhe fizemos: “Pontormo interessa-me muito devido às liberdades que toma nesse período final da Renascença. As suas composições rompem as regras da geometria sagrada neoplatónica e adquirem a maneira da personalidade própria do pintor. Parece-me que assim se revela muito mais emoção na pintura. As figuras humanas adquirem expressão própria e mais caracterizada. Os rostos beatíficos dão lugar ao dramatismo. Revela-se a angústia, o sofrimento. Todo o corpo é modelado de acordo com essa intenção dramática conseguindo uma expressividade

muito mais pungente.” E, referindo uma obra que considera perfeita, Barahona Possolo afirma: “Veja-se como expoente perfeito a obra *Deposição de Cristo*, exposta em Santa Felicitá, em Florença. A fuga ao naturalismo imediato das cores reais, criando uma paleta personalizada, revela a mesma intenção, apresentando uma distorção intencional que concorre ao dramatismo cénico da imagem.”¹²



Barahona Possolo, *Alma Cativa*, 1996, óleo sobre tela , 150x120 cm.

No que toca à obra de Barahona Possolo, reproduzimos a sua pintura *Alma Cativa*, óleo sobre tela, exposto em 1996 na Biblioteca Municipal de Belém, considerada pelo autor o seu quadro em que melhor se exprime a estética maneirista. A figura central, que exhibe

¹² Barahona POSSOLO, in entrevista feita em 12 de Novembro de 2012.

um físico de uma estranha robustez e que pretende libertar-se dos demónios e grifos que o cercam, demonstrando o sofrimento como consequência da sua existência e a inevitabilidade da morte, cria uma cena quase fantasmagórica, uma inquietante estranheza, que transmite uma forte intenção dramática, característica do estilo em questão. A luz torna-se também um factor desestabilizador próprio do Maneirismo, assumindo uma função expressiva que confere ao cenário um valor irreal. Esta é aliás uma atitude plástica da qual Barahona Possolo não vai abdicar em toda a sua obra.

A energia psíquica, os traços psicológicos, o aspecto fantástico, a agitação, a vulnerabilidade, a sensualidade, a ambiguidade que emanam das figuras distorcidas e misteriosas que os pintores maneiristas de Florença, Roma, Parma ou Praga demonstram com tanta firmeza, levam-nos a estabelecer uma questão: onde acaba a realidade e começa a imaginação nestes pintores quinhentistas? Ou ainda, de uma forma mais alargada, não será o Maneirismo, enquanto mundo subversivo, insólito e complexo, o grande intérprete da ambivalência, da evasão e o arauto dos contraditórios que em pleno século XVI abre caminho a todas as liberdades artísticas?¹³ No nosso entender, e após o estudo efectuado, não nos é difícil concluir que sim.

Apesar de o seu alcance permanecer limitado na época, é de facto como reacção, atitude e expressão artística, plena de originalidade, fantasia e genuína criatividade, que este estilo vai perdurar e figurar, não só como precursor da corrente do Fantástico, do qual Barahona Possolo é um dos subsidiários, mas também como agente antecipador e influente nas futuras correntes artísticas, nas quais a realidade deu lugar à imaginação, a quietude à agitação, a razão à emoção.

¹³ Cf. o ensaio de John SHEARMAN, *Mannerism*, London, 1972, na sua definição de arte fantástica e anti-clássica, que responde ao esgotamento da corrente renascentista propondo um caminho artístico de frenética liberdade.

2.2.2. O Barroco fonte de deslumbramento e inspiração.

2.2.2.1. O fascínio do pintor pela luz do Barroco. O *chiaroscuro* como fonte de inquietação e expressão de sentimentos. Caravaggio, figura onnipresente e inspiradora de Barahona Possolo. A cor, a forma, os volumes, a textura.

Iniciamos a presente análise, transcrevendo um admirável excerto do livro *A Arte e a Alma*, de René Huyghe, sobre a questão da **luz**:

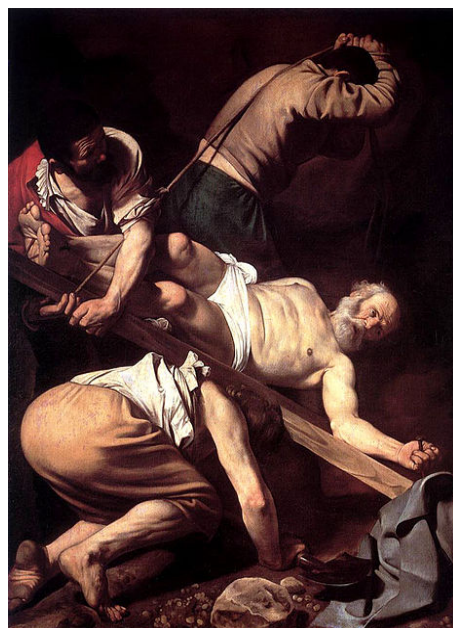
“Com a **luz** denuncia-se uma inquietação, a consciência de um outro domínio que escapa aos meios clássicos de apreensão: o das forças da energia, da intensidade que se torna uma nova medida, dum mundo que já não é do espaço.” E o autor prossegue, atribuindo à **luz** o valor plástico e as inúmeras capacidades estéticas que possui: “Abre também o mundo do Invisível pois pode igualmente permitir a expressão de fazer *ver* aos olhos do espírito aquilo que escapa aos próprios olhos . (...) A **luz** existe fora da matéria, tal como a Alma. Ela surge como uma espécie de *Alma das coisas*, imaterial, imponderável e não obstante visível. Oferece-se assim, como um símbolo do Invisível.”¹⁴

Essa **luz**, fonte de inquietação e devaneio, processo de enfeitiçamento e sedução que o *chiaroscuro* de Caravaggio(1573-1610) e seus seguidores como Georges de La Tour (1593-1652), Rembrandt (1606-1669) e outros, e que, com o tenebrismo, seu expoente máximo, se perpetua irregularmente desde o Barroco ao Romantismo, fascina Barahona Possolo. Influenciado por estes mestres do Passado, o pintor, vai retomar e recriar admiravelmente toda esta técnica e estética pictórica tão da sua predileção. Vejam-se adiante duas obras-primas de Miguel Ângelo Caravaggio, *Amor Vitorioso* e *Crucificação de Pedro*, que reflectem a sua genialidade, enorme fonte de inspiração para Barahona Possolo.

¹⁴ René HUYGHE, *A Arte e a Alma*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, p.106.



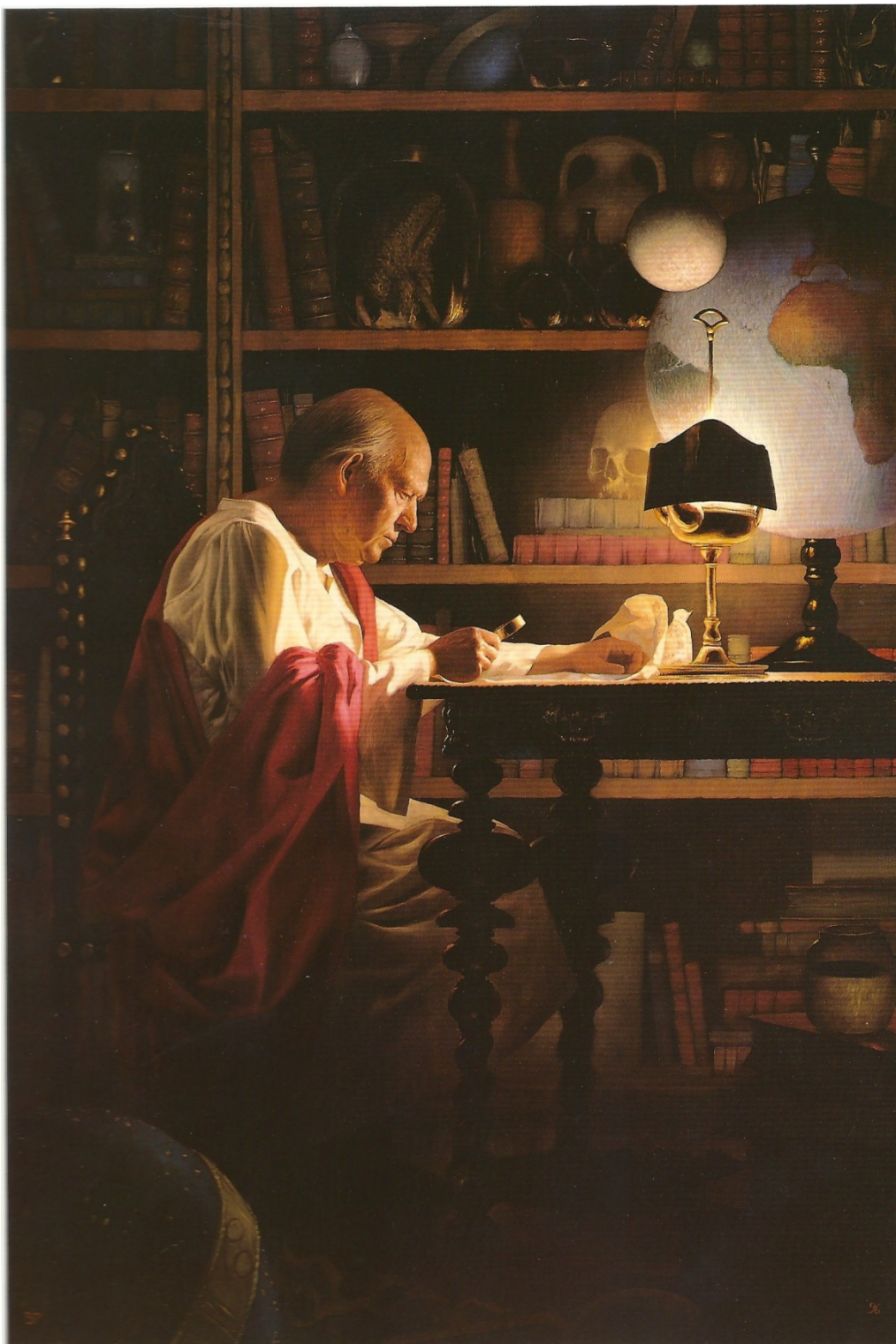
Caravaggio, *Amor Vitorioso*,
c.1600, óleo sobre tela 154x110 cm.
Staatliche Museum, Berlim.



Caravaggio, *Crucificação de Pedro*,
óleo sobre tela, 230x175 cm.
Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma.

Em toda a sua obra, Barahona Possolo, ao tentar seguir a mesma linha, vai conseguir de um modo exemplar realçar uma intensa **luz** dramática, repleta de efeitos cénicos e simbólicos, que se traduz também como expressão de sentimentos, criando volumes densos e cheios, com vivos contrastes de luz e sombras profundas, iluminação essa que amplifica e salienta a sensação de realismo, ou melhor, do “modo”realista fantástico e metafórico que o pintor transcreve e pretende enfatizar, usando também e para tal do poder das cores. A **luz** assume-se assim como uma “realidade” imaterial, já que pertence ao domínio do espírito, arrogando-se como um símbolo do Invisível.

Vejam-se adiante as pinturas *O Sábio*, 1995, óleo sobre tela, que retrata o avô do pintor, geógrafo ilustre, usando vestes antigas, e, onde realça, para além do globo terrestre, uma caveira, símbolo que B.P. utiliza nas suas pinturas de uma forma recorrente, *Prometeu*, óleo sobre tela datada de 1995, exposta na Casa do Corpo Santo em Setúbal, bem como *São Pedro e Santa Ágata*, óleo sobre tela, de 2009, e, por último, a magnífica tela *Maria de Magdala* , óleo sobre tela de 2008, sendo esta obra, quanto a nós, o melhor exemplar da talentosa técnica do *chiaroscuro* que Barahona Possolo pratica.



Barahona Possolo, *O Sábio*, 1995, óleo sobre tela, 135x92 cm.



Barahona Possolo, *Prometeu*, 1995, óleo sobre tela, 146x114 cm.

Prometeu, um titã na mitologia grega, foi o responsável pelo roubo do fogo a Zeus que o castiga, prendendo-o a uma rocha por toda a eternidade. A expressão de suplício e sofrimento, mas também contenção e elegância, o fabuloso claro-escuro, executado através de uma técnica exemplar, fazem desta pintura uma obra notável.



Barahona Possolo, *São Pedro e Santa Ágata*, 2009, óleo sobre tela, 77x98 cm.

Como podemos constatar pelos exemplos escolhidos, o pintor exprime desde o início da sua actividade, toda a sua excelente técnica e perícia no que respeita aos jogos de luz-sombra, que tanto valorizam estas pinturas. É esta técnica de *chiaroscuro*, inspirado especialmente em Caravaggio, que garante a presença das formas que sobressaem das trevas, que enfatiza o tema e que sublinha o núcleo espiritual da obra, que Barahona Possolo não abandona; pelo contrário, ele está patente em toda a sua pintura qualquer que seja a temática escolhida. Sem esta luz tão poderosa, estes contrastes tão pujantes, e carregados de sentido simbólico, a obra de B.P. perderia grande parte da sua magia, do seu impacto visual, emocional, dramático, que tão fortemente caracterizam as suas pinturas.

De rara beleza surge a obra *Maria de Magdala*, exposta em 2008 na Sala do Veado em Lisboa. O seu olhar, distante e triste, é-nos dirigido como se nos contemplasse de um

universo longínquo. A presença da caveira lembra-nos a essência da condição humana, a efemeridade da vida.



Barahona Possolo, *Maria de Magdala*, 2008, óleo sobre tela, 93x67 cm.

Acentuando a preferência de Barahona Possolo por Caravaggio e a sua influência na sua pintura, transcrevemos na íntegra um texto da sua autoria: “Além das influências óbvias

do claro-escuro *caravaggesco*, devo salientar a interferência da intenção realista deste pintor. Caravaggio deixava perceber como os modelos eram pessoas reais, muitas vezes rústicas, cheias de carácter, que pareciam desempenhar papéis num ‘teatro de rua’, como eram interpretados os mistérios para o povo nos dias de festa. Essa dimensão de fusão da realidade crua e dura com os papéis ideais interessou-me muito.” E, continuando a comentar as razões da sua atracção pela obra de Caravaggio, afirma: “Para mim, Caravaggio quis dizer que não há espiritualidade sem o respeito pela continência formal do corpo, pela realidade que pode ser cruel, imperfeita, até brutal. Como se o pintor reconhecesse um certo ‘fascismo formal’ nas escolhas estéticas da Renascença e pretendesse devolver à ‘Humanidade’ o seu lugar central e incontornável.” Conclui, dando o seu parecer sobre o pintor em questão: “Por isto ainda o classifico de ‘tardo-maneirista’, embora seja um dos fundadores do Barroco.”¹⁵

Com a finalidade de sublinhar o carácter único e físico de cada objecto ou corpo representado, e na tentativa de elevar o plano do real a um nível espiritual, Barahona Possolo usa uma técnica de **cor** naturalista onde, no seu dizer “encaixa perfeitamente a exploração dos efeitos claro-escuro. (...) Entenda-se aqui que luz e cor são indivisíveis, em expressão sempre simultânea.”¹⁶

Quanto às questões de **forma** e **volume** afirma o pintor: “As questões de forma e de volume talvez sejam as mais permanentes no meu trabalho, por respeito constante ao **real**. Nunca me interessou perverter as escalas naturais das coisas, umas em relação às outras, como o Surrealismo faz. A ideia subjacente de ‘representação cénica’ que defendo exige que as personagens e os adereços tenham uma coerência formal, especialmente ao nível da escala e da proporção. (...) Muitas figuras imaginárias que pinto se desviam do natural, sejam faunos com chifres ou monstros compósitos; mesmo aqui eu reconheço uma preocupação com a verosimilhança do inverosímil, quando procuro soluções mais realistas que permitam um envolvimento mais forte de quem contempla.”¹⁷

No que respeita à **textura** que pratica nas suas pinturas, podemos verificar que Barahona Possolo opta por duas técnicas. Primeiro, a textura sugerida por ilusão da

¹⁵ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria no catálogo da exposição de Novembro de 2012.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

pintura e que deriva da intenção de valorizar a matéria do objecto figurado que pretende reproduzir de maneira convincente. Sobre esta preocupação afirma: “As coisas pretendem ser, para além dos símbolos que estão a representar em cena, também elas mesmas, exactamente na sua forma única e irrepetível.”¹⁸

Na outra técnica que também executa, o pintor explora a textura efectiva da massa da tinta, de forma a que a mesma adquira expressão significativa no resultado final. Sobre esta prática o pintor admite: “No início fugia muito à exploração desse efeito, mas parece-me que ultimamente tenho tentado tirar partido da forma como a massa da tinta pode concorrer para a expressividade da imagem. Esta vertente também revela uma proximidade da pintura do princípio do século XX, onde este factor começou a ser largamente considerado.” Prossegue, referindo Lucian Freud, cuja técnica admira: “O expoente máximo desta característica será a pintura de Lucian Freud, onde é impossível desfrutar o efeito da mesma sem a virtuosidade de como a massa de tinta está disposta sobre a tela.”¹⁹

2.2.2.2. A pintura de Georges de La Tour, Rembrandt e Tiepolo como referências maiores.

Georges de La Tour (1593-1652) e Rembrandt (1606-1696), expoentes máximos da pintura do século XVII e cuja obra denuncia amplamente a influência do *chiaroscuro caravaggesco*, são considerados por Barahona Possolo, para além de Caravaggio, como referências maiores da sua obra.

A dimensão transfiguradora que os efeitos de luz adquirem em Rembrandt, atingindo no seu *chiaroscuro* um verdadeiro encantamento, ajudam-no a tornar-se um dos expoentes máximos da técnica realista. Os seus vários auto-retratos anunciam uma permanente preocupação psicológica, que salienta igualmente em inúmeras figuras realistas, exuberantes e mundanas, nas quais ressaltam também pormenores físicos do próprio corpo.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

Georges de La Tour pinta igualmente figuras extremamente realistas. Contudo, as suas personagens, camponeses e santos, bem como as cenas que representa, demonstram a sua excelência no uso da iluminação. Nele, “a iluminação nocturna, transforma-se em poesia, graças ao clarão dum candeeiro, de uma vela, que desvenda um diálogo mudo das almas, trocado no calor da noite” ²⁰, como nos é dado admirar na obra *Madalena com Vela* aqui representada.



Georges de La Tour, *Madalena com Vela*, c. 1640, óleo sobre tela, 128x94 cm.

County Museum of Art, Los Angeles.

Quanto a Tiepolo (1696-1770), figura considerada também de referência como fonte inspiradora, enquanto expoente do Tardo-barroco ilusionístico do século XVIII, transcrevemos o que Barahona Possolo declara, a fim de melhor compreendermos o seu entendimento sobre o tema: “Tiepolo, para mim, é uma superação de tudo isto. Sendo um pintor do período Rococó, ele ultrapassa as próprias convenções do Barroco e cria um género próprio inimitável. Identifica-se a sua raiz barroca, por exemplo no *Martírio*

²⁰ Luc BENOIST, *História da Pintura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970, pp.74-5.

de São Bartolomeu expressão absolutamente perfeita de toda a pintura barroca.” Analisando a temática e a escolha de tons e cores que Tiepolo exhibe, Barahona Possolo elege o pintor como uma figura exemplar e inovadora, cuja obra o fascina. Assim, continua:



G. Tiepolo, *O Martírio de São Bartolomeu*, 1772, óleo sobre tela,
Igreja de Stan Stae, Veneza.

“Esse lirismo, que se revela em liberdades de luz e cor inesperadas, vai-lhe permitir executar pinturas de escala ciclópica, temas mitológicos e religiosos carregados de significado, de uma forma delicada e aérea, sem lhes retirar o dramatismo. Apela aos sentidos de forma diferente e, para isso, alarga a paleta e explora tons e cores, herdados daqueles ácidos maneiristas, que expandem a fruição visual. Os efeitos de luz são inovadores e impressionantes. Tiepolo é, para mim, o exemplo perfeito de ruptura com a conservação integral do que o antecede. Aliás o rótulo ‘rococó’, tão mal considerado, é

apenas um dos epítetos deste pintor muito maior que todas as classificações, que conseguia executar exactamente tudo de uma forma simultaneamente ligeira e dramática. Nesta solução única eu identifico novamente, uma tendência maneirista, revelada de forma inovadora.”²¹

2.2.3. O apelo à emoção como reconhecimento do poder do subconsciente humano: influência do ideal romântico na pintura de Barahona Possolo.

É notório que na obra de Barahona Possolo coexistem ideias e soluções pictóricas que reflectem estilos do passado, tendências que o pintor assimilou com maior ou menor intensidade, mas que definitivamente o influenciaram. Definir fronteiras neste contexto é tarefa inútil, até porque no mesmo quadro poderemos analisar uma amálgama de diferentes propostas e soluções estéticas.

Contudo, a par do Maneirismo do século XVI e do Barroco do século XVII já aqui referidos, realça em toda a sua obra, não só o espírito romântico, que surge em meados do século XVIII e se prolonga pelo século XIX, mas também, e em grande medida, o Simbolismo dos finais do mesmo século, analisado adiante, e assumido pelo pintor como linguagem plástica que o inspira e que pratica em larga medida.

Assim, Barahona Possolo, à medida que avança na sua obra, vai esboçando “elos perante o mundo exterior, objectivo, que é o domínio das coisas, e o seu mundo interior, subjectivo domínio da sensação e do sentimento.”²² Neste trajecto, multifacetado e por vezes de difícil leitura iconográfica, existe uma constante que o caracteriza: a singular interpretação da imagem real, imagem essa que na sua obra ultrapassa a própria realidade para se converter numa “outra realidade”, grotesca por vezes, tão caprichosa quanto complexa. A este assunto voltaremos adiante.

²¹ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria no catálogo da exposição de Novembro de 2012.

²² René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1995, p.281.



Barahona Possolo, *A Sibila*, óleo sobre tela, 2004, 94x79,5 cm.

O apelo à emoção como reconhecimento do poder do subconsciente humano, que o Romantismo proclama, pondo a tônica na expressão das visões pessoais, dramáticas, irracionais, está implícito e mesmo explícito em toda a obra do autor. Daí considerarmos, a par da proposta simbolista, a vertente romântica tão presente na sua pintura, quando o próprio, em detrimento do ideal clássico, do lógico, do equilibrado, do moderado e translúcido, elege o intenso, o irracional, o visionário, o subjectivo, o transcendente.

Barahona Possolo, inspirado no ideal romântico e na mitologia greco-romana, pinta a sua bela *Sibila* em 2004, acima representada. A pose lânguida e sensual da figura que evoca o poder das antigas sacerdotisas, alia-se a uma atitude de abandono espiritual que parece querer penetrar no mistério das suas profecias.

2.2.4. Temáticas histórico-mitológicas na obra de Barahona Possolo: o legado judaico-cristão e o culto de Antiguidade egípcia; personagens lendárias, místicas e míticas.

A arte do sonho e da fantasia, da exaltação, da inquietude, mas também da melancolia e nostalgia, da qual Barahona Possolo se ocupa, surge-nos através de um complexo e metafórico imaginário, expressão de uma personalidade inquieta, poética e singular, onde conhecimento e mistério se traduzem num universo de alegorias, mitos, fantasias e símbolos, que transcreve para a tela de uma forma única.

A sua temática revela-nos uma inspiração muito própria e característica, que vai desde assuntos mitológicos e da História Sagrada Judaico-Cristã, a deuses e figuras, ambientes da Antiguidade greco-latina, da civilização egípcia, pela qual nutre um profundo deslumbramento, santos católicos, faunos e outras criaturas místicas e míticas, para além de ruínas, túmulos, múmias, cenas de martírio e outras que representa como uma encenação fantástica, transformando a sua criação num cenário exuberante e simbólico, numa verdadeira recriação teatral, onde o mito adquire o seu lado cénico, tão do agrado do pintor.

Segundo afirma Hugo Ferrão, tanto Barahona Possolo como já, anteriormente, Almada Negreiros e Lima de Freitas, remetem para referências mitológicas sempre presentes: “Recuperámos a ideia de raiz mítica da pintura e da necessidade de retornar ao mito e à ideia de mitodologia, como formas de revisitação dos aspectos míticos da arte. (...) O mito possui a infinita capacidade de aglutinar e de se revestir de novas roupagens, como é o caso da Ísis, da civilização egípcia. (...) O lado cénico do mito desvenda uma estrutura mental complexa, capaz de trazer da invisibilidade o imaginário de uma cultura. O mito diz-se mediado pela imaginação delirante, pela poesia, pela pintura e vê-se na imagética de um povo.” E continua: “Esta ideia de retorno ao mito, no sentido da significação, pode ser identificado no imaginário patente na obra de vários pintores como Almada Negreiros, Lima de Freitas e Barahona Possolo, nossos contemporâneos.” Neste contexto dá como exemplo a pintura de Lima de Freitas *O Anjo Andrógino*, 1971, *A alma de Santo*

Estevão contemplando o seu corpo adormecido, 1985 e *A Alma Cativa*, 1996, ambos de Barahona Possolo.



Barahona Possolo, *A alma de Santo Estevão contemplando o seu corpo adormecido*, 1995, óleo sobre tela, 180x120 cm.

Afirma ainda, referindo-se mais uma vez a Barahona Possolo: “Neste pintor, o retorno à figuração idealizada, de referência mítica é permanente.”²³ No que diz respeito à tela *A Alma Cativa* refira-se que a mesma é o exemplo que Barahona Possolo indica como representante da estética maneirista que o inspira.

²³ Hugo FERRÃO, *Pintura como Hipertexto do Visível. Instauração de Tecno-Imaginário no Citor*, tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 88-89 .

Citada e também atrás representada, surge a obra *A alma de Santo Estêvão contemplando o seu corpo adormecido*, que evoca a experiência contemplativa da morte. Concebido numa perspectiva de *plongé*, surge Santo Estêvão, prostrado no pavimento, que na realidade representa o chão da Basílica da Estrela, e no qual foram abandonados a salva e o gomil de prata, o báculo e o aspersório, objectos de luxo do culto religioso e que aqui se apresentam *versus* a liturgia da morte, que tanto inquieta o pintor. Vida e morte. Mais uma vez presente a dualidade que perturba continuamente Barahona Possolo.

Na página seguinte, vemos a tela *O Tesouro*, na qual figura o universo fantástico, onírico, baseado na mitologia egípcia, tão do agrado do pintor. Neste caso, trata-se do túmulo de Tutankamon, Faraó da 18ª dinastia, situado no Vale dos Reis, e descoberto em 1922. Os detalhes expostos, como a cama, desenhada de acordo com a figura de uma vaca sagrada, a cadeira tombada, réplica da real, como os restantes objectos, alguns já semi-destruídos, realçam com a ajuda de cores quentes e abafadas, bem como através do recurso à luz, uma luz presente e nítida, mas não violenta. Sobre este quadro afirma B.P. que o mesmo, “procura mostrar a força da arte e do engenho humano como sobrevivente à passagem do tempo, como prova de transcendência. Revela também a luta do Caos contra a Ordem, a erosão constante contra a qual lutamos todos os dias. Nesta contenda, desenhamos os símbolos de eternidade, como amuletos que nos auxiliam.”²⁴

Sobre as obras representadas mais adiante, Barahona Possolo explica, referindo-se à tela *O Espólio*: “Mais uma imagem da perenidade da alma humana na escuridão. Mais uma metáfora como a de *A Lâmpada* (p. 63) mas sem a referência à luz exterior. Talvez mais angustiante.”²⁵ Sob *O Espólio* está representada *La Cachette*. Acerca desta obra diz B.P.: “Outra versão da mesma ideia de *A Lâmpada*, mas onde a chama da lamparina é substituída pelos artefactos egípcios, que simbolizam o engenho e a fé humanos. A pintura iluminada na parede representa Osíris, o deus da ressurreição e da vida no ‘além’.”²⁶

²⁴ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido em 2013-12-03.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*.



Barahona Possolo, *O Tesouro*, 1998, óleo sobre tela, 90x67 cm.



Barahona Possolo, *O Espólio*, 1998, óleo sobre tela, 67x90 cm.



Barahona Possolo, *La Cachette*, 2002, óleo sobre tela, 80x98 cm.

2.2.5. O Simbolismo como máscara do referente.

“O ambíguo mundo do indeterminado”

Odilon REDON ²⁷

2.2.5.1. O poder do símbolo: a imagem como sentido dissimulado.

“O artista reúne, acumula e compõe *num meio material* um número de desejos, intenções, e condições recebidas de todos os pontos do seu cérebro e do seu ser. Agora pensa no seu modelo, logo nas suas cores, nos seus óleos, nos seus tons; agora na própria carne, e logo na tela que recebe os pigmentos. Mas todas estas intenções independentes estão necessariamente unidas no acto de pintar, e todos estes elementos distintos – **dispersos, perseguidos, recapturados, suspensos**, outras vezes **perdidos** – todos eles, sob suas mãos, vão crescendo até tornar-se um quadro.” ²⁸

Todo este processo subtil e delicado que está subjacente à criação da obra pictórica, aqui tão bem expresso, revela a sua imensa diversidade e ambiguidade. O seu pensamento poderia ter sido incluído no início desta dissertação, até porque de certa forma se encontra, não só na base da prática de pintura de Barahona Possolo, como na generalidade, na prática de todos os artistas plásticos. Optámos contudo por o transcrever agora, por pensarmos que o mesmo se adapta na perfeição ao estudo do Simbolismo e da sua temática tão especial.

Os referidos elementos que o autor menciona como **dispersos, perseguidos, recapturados, suspensos**, outras vezes **perdidos**, compõem todo um mundo “em aberto” para o pintor, universo íntimo e subjectivo, que se materializa e resolve na perfeição através do símbolo, assumido este como figura de síntese “que selecciona

²⁷ Robert CUMMINGS, in *Guias Essenciais de Arte*, Porto, Darling Kunderslay-Civilização Editores, 2006 , p-322.

²⁸ Herbert READ, *O Significado da Arte*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1968 , p. 126.

analogias para ideias abstractas”, como afirma o mesmo autor Herbert Read e na mesma obra *O Significado da Arte*.²⁹

A pintura simbolista, teve em Gauguin (1848-1903) uma figura diferente das demais, que procura o simbólico, o irreal, as cores através de um simbolismo complexo. Afastados deste, surgem Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1906), Puvis de Chavanne (1824-1898), Maurice Denis (1870-1943) e outros, cada um com as suas características específicas, mas com uma vontade em comum: redescobrir o mundo oculto, o mundo dos sonhos e do inconsciente e subconsciente, tão proclamados e celebrados na época por Freud. Reforçando também esta corrente, surge o contributo e a filosofia de Schopenhauer, o qual, em discórdia com o positivismo vigente, proclama que o mundo visível não é mais que mera aparência, que só adquire importância quando nos consciencializamos que a verdade eterna se expressa através do espírito. Na mesma linha, Bergson declara a ruína do materialismo, através da reacção espiritualista da sua filosofia, satisfazendo a procura da transcendência metafísica. Estavam lançadas em pleno século XIX as bases teóricas para a busca e figuração do mais profundo do **Eu**.

Associado ao Simbolismo, e grande inspirador de Barahona Possolo conforme o próprio afirma, destaca-se o pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918), um dos fundadores do movimento da Secessão de Viena, que recusava a tradição académica na arte. O seu estilo, personalizado e original, afasta-se das convenções da altura, quebrando tabus e restrições. Fascinado pela arte bizantina, na qual se inspira através do uso do ouro e do mosaico, a obra de Klimt reflecte um Simbolismo muito particular onde realça uma técnica brilhante e inventiva. Se já na sua conhecida obra *O Beijo* comunica uma sensualidade latente, nos últimos anos, Klimt volta-se para temas mais eróticos e contundentes.

Contemporâneo dos Simbolistas, Impressionistas, e mais tarde do Fauvismo e Cubismo, com os quais colidia abertamente, surge um pintor em meados do século XIX, que Barahona Possolo venera, ao ponto de o considerar “um dos seus Deuses”, segundo nos afirmou. Trata-se de John Singer Sargent (1856-1926), figura de relevo na sua geração, apesar de controverso e criticado, autor de inúmeras paisagens, retratos e mais tarde murais. Detentor de um talento e técnica admiráveis, nunca vai abdicar da sua própria

²⁹ Idem, *ibidem* p.142 .



John Singer Sargent, *As filhas de Edward Darley Boit*, 1882, 221x221 cm.

Museum of Fine Arts, Boston.

forma de realismo, que o aproxima de Diego Velázquez, Antón Van Dick e Gainsborough. Nas telas de Barahona Possolo é-nos facilmente demonstrado o fascínio e a inspiração que John Singer Sargent sobre ele exerce.

2.2.5.2. Representações e criações cénicas. Ambiguidades visuais e enredos simbólicos. O real como significação visível de um pensamento. O vago, o impreciso, o indefinido.



Barahona Possolo, *O Aprendiz*, 1999, óleo sobre tela, 97x79 cm.

Barahona Possolo, que se define a si próprio como um pintor figurativo de carácter neo-simbolista, integra-se em pleno neste universo artístico que descarta a lógica e a razão. Nos seus antípodas cultiva o subjectivismo, o imaginário, a ambiguidade, plasmando nas suas telas os seus sonhos e fantasias, através de uma permanente alusão ao símbolo, onde realça o sentido onírico do “mundo” que o preenche, que o estimula e onde tão bem se move. Vejam-se as suas pinturas, *O Aprendiz*, bem como *A Rainha Santa*, verdadeiras

representações e criações cénicas, em grande parte ligadas a temáticas de índole sobrenatural e mitológica, cujas personagens e objectos encerram o valor simbólico que o próprio lhes atribui. Na tela *O Aprendiz*, o pintor representa “a figura do aprendiz, metáfora de todos nós em busca do Divino, transportando a própria centelha, a qual se depara com algo na escuridão. Está surpreso. Não sabemos o que encontra nem se está assustado. No fundo, restos de múmias e sarcófagos simbolizam a vanidade, a putrefacção e a morte, bem como a passagem das eras e a acumulação da memória.”³⁰

Na tela *A Rainha Santa*, Barahona Possolo devolve-nos a imagem simbólica da Rainha Santa Isabel e do Milagre da Rosas, uma lenda centenária que o pintor interpreta a seu modo de uma forma admirável, e onde realça toda a estética figurativa e neo-simbolista, uma das principais características do seu estilo.



Barahona Possolo, *A Rainha Santa*, óleo sobre tela, 1996, 110x110 cm.

Assim, o pintor reduz a temática da sua obra a uma alusão, significação visível de um pensamento, proveniente desse mundo subliminar do subconsciente, com o objectivo de conferir a essa realidade um sentido espiritual mais profundo. Desta forma, com o

³⁰ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03.

retorno ao mito, ao símbolo, funde matéria e espírito, uma das suas permanentes preocupações.

Como diz Gustav René Hocke: “A fronteira entre o sonho e a vida apaga-se. Constitui-se a paisagem mágica; o mundo aparece como um sonho, como uma imagem simbólica de todos os mistérios, como fonte inesgotável de *meraviglia*.”³¹ Toda a liberdade de expressão visível na pintura de Barahona Possolo, e o seu consequente discurso estético, decorrem desta intenção, ou melhor, deste complexo exercício, onde realça essa “fonte inesgotável de *meraviglia*” como refere René Hocke no texto anteriormente citado.

Na obra *Santo Estêvão*, que figura a seguir, o pintor representa o santo, primeiro mártir do cristianismo, sentenciado e condenado à morte por apedrejamento. O seu corpo jaz semienterrado, não desfigurado nem com um semblante revoltado. Apresenta-se, sim, como um ser ressuscitado, que oferece o seu martírio para bem da Humanidade, tornando-se visionário do seu próprio sofrimento e morte. A magnífica projecção de luz que lhe ilumina o corpo, a alma, e que contrasta com a forte sombra do fundo, enfatiza a dramaticidade do tema, a melancolia, a nostalgia.

Mais uma vez Barahona Possolo escolhe um personagem sagrado, um dos seus preferidos, referência de um legado judaico-cristão, tão do seu agrado, cuja temática envolve a omnipresente ideia da morte, traduzida com a expressão de dignidade que o próprio pintor lhe confere.

Veja-se, na mesma linha, a contenção que o rosto, também de Santo Estevão, apresenta na sua tela *Santo Estevão contemplando o seu corpo adormecido* (p.52).

³¹ Gustav René HOCKE, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p.53.



Barahona Possolo, *Santo Estêvão*, 1996, óleo sobre tela, 127x127 cm.



Barahona Possolo, *A Fuga*, 1995, óleo sobre tela, 76x65 cm.



Barahona Possolo, *A Lâmpada*, 1994, óleo sobre tela, 88,5x55 cm.

Na página anterior figuram dois óleos de B.P., *A Fuga* e *A Lâmpada*, pintados na década de 90. Sobre *A Fuga*, explica o autor: “Esta tela representa a imagem da comunicação entre o mundo das trevas e da morte e o da luz, esta mais uma vez num plano superior. A nossa posição/visão é a do mundo inferior; não sabemos o que está em cima, apenas sabemos que a luz, que nos é essencial vem de lá.”³²

No que se refere à tela *A Lâmpada* diz o pintor: “Aqui representa-se a perenidade da alma, acesa sobre os despojos e ruínas, como reflexo da luz maior que vem de uma instância superior. O carácter mineral das ruínas simboliza a depuração, aquilo que sobrevive ao orgânico que desaparece, por putrefacção.”³³

Mais uma vez, Barahona Possolo, através de ambiguidades visuais e variados enredos simbólicos, pintados com a ajuda de uma técnica exímia e do sempre presente *chiaroscuro*, dá-nos a conhecer uma imagética muito própria, tão fantasiosa quanto fantasiada.

Aliás, estas características acompanham a sua obra desde o início, como podemos concluir do que temos vindo a apresentar. De facto, qualquer que seja a vertente ou temática escolhidas pelo pintor, realçam sempre, de uma forma variável mas sempre constante, as mesmas especificidades plásticas e estilísticas.

³² Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03.

³³ Idem, *ibidem*.

2.2.5.3. O recurso à iconografia dos séculos XVI e XVII: as *Vanitas* e a sua dimensão simbólica.

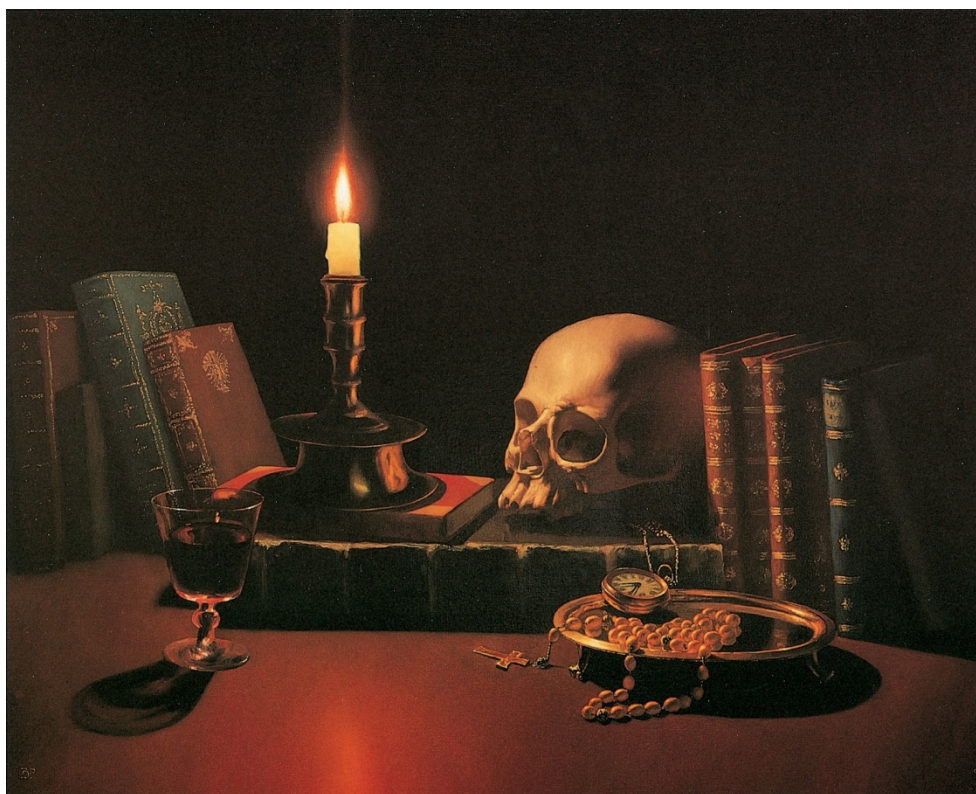
A inevitabilidade da morte que Barahona Possolo assimila espiritualmente quando apreende a vertente *Thanatos*, em oposição à luta contra *Eros*, cujo jugo carnal e o seu princípio “anárquico” ele admite querer apaziguar, traduz-se numa imagética própria, onde, para além de ruínas, sobressaem as *Vanitas*, que figuram como uma liturgia da morte, a finitude e insignificância da vida.

Esta alegoria com atributos simbólicos, alusão à efemeridade da vaidade e da vida, representação iconográfica do mórbido, do tétrico, do macabro, está presente na pintura de B.P. cuja ideia ligada à morte o atemoriza. “O nosso maior medo é a morte...”, revela o pintor.

Como inevitável e estigma da própria vida, a morte é um desassossego que o acompanha. Daí que pretenda minimizar e ironizar esse medo, desmistificando-o através de imagens nas quais o tema é glosado. Assim, para além de apresentar o seu óleo sobre tela de 1996 *Vanitas Vanitatum*, nos cânones tradicionais *à la candelà*, cria um outro quadro, datado de 2005, ao qual chama também *Vanitas Vanitatum*, mas cuja ideia e interpretação são completamente transgredidas, até por incluir no *bodegon* uma referência directa à *Divina Comédia* de Dante... (vejam-se as imagens na página seguinte).

Neste quadro, toda uma simbologia particular, traduzida de uma forma grotesca e irónica, viola as regras, fantasiando o conteúdo. Aparece-nos assim a caveira com uma coroa de flores azuis, as chamadas *volubilis*, consideradas pelo seu poder alucinogénio. Pela boca sai uma língua “picante”, representada por um pimentão. Por outro lado a ampulheta está tombada. Em conclusão, inverte-se o valor do tempo que aqui fica “suspense”, sem medida possível, e criam-se elementos para alterar e transgredir também o verdadeiro valor simbólico das *Vanitas*, que não representam neste conjunto um postulado da nossa existência.

Pelo contrário o pintor, operando uma mudança de consciência, reclama por essa mudança, intervindo para isso com a ajuda de uma simbologia ligada a uma *praxis* que se situa fora dos limites da consciência conservadora.



Barahona Possolo, *Vanitas Vanitatum*, 1996, óleo sobre tela, 50x60 cm.



Barahona Possolo, *Vanitas Vanitatum*, 2005, óleo sobre tela, 50x60 cm.

III - EROTISMO E SEXUALIDADE NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO

III - EROTISMO E SEXUALIDADE NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO

“O Erotismo é um lugar privilegiado, teatro de incitações e proibições, onde se representam as mais profundas instâncias da vida.”

André BRETON ³⁴

3.1. Representações eróticas e homoeróticas em Barahona Possolo como actos de sedução e libertação. O estímulo da libido. O enquadramento filosófico dos séculos XIX e XX: Freud, Jung e Marcuse.

O erotismo na pintura de Barahona Possolo, exercido de uma forma liberal e liberatória e que o pintor transmite sem falsos tabus ou limites, é uma das características que mais se evidenciam na sua obra. A nudez nas suas pinturas transforma-se em matéria erótica, carnal, desejável, impudicamente exposta, sugerindo o exercício do desejo ou do prazer despertados.

Transgredindo proibições e limites, já que a sexualidade humana está limitada por proibições, condenada pela moral judaico-cristã que estigmatiza o erotismo como objecto do profano, o pintor sente-se irremediavelmente atraído por essa mesma transgressão, que para ele traduz e simboliza a pulsão indomável e reveladora de *Eros*. O desejo do erotismo é precisamente o desejo que triunfa da proibição.

Como afirma Georges Bataille: “A essência do Erotismo reside na inextrincável associação entre o prazer sexual e o proibido. Nunca humanamente a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento da proibição.”³⁵

³⁴ Marianne Roland MICHEL, *A Arte e a Sexualidade*, Editorial Estúdios Cor, 1973, p.91.

³⁵ Georges BATAILLE, *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p.96.

O amor, os amantes, o nu, a sexualidade, o corpo, a carne, o deleite, a sedução, temas que provêm de *Eros*, ao mesmo tempo que o evocam directamente, evidenciam-se claramente nas telas de B.P. como experiências limite, que vão adquirindo mais força e pujança, à medida que a sua pintura progride no tempo.



Barahona Possolo, *Y*, 2008, óleo e folha de ouro sobre tela, 95x152 cm.

Citamos a este respeito Eurico Gonçalves no seguinte passo: “Ao conjugar o real e o imaginário, o visível e o invisível, a luz e a sombra, o prazer e a dor, a vida e a morte, a arte fantástica (e o surrealismo) revelam obsessões sexuais que atingem o delírio e a suprema fantasia. (...) No fervor da criação artística, o artista vive inteiramente o seu próprio trabalho e quantas vezes encontra aí a sublime alegria de exteriorizar o que nele estava recalcado até então.”³⁶

³⁶ Eurico GONÇALVES, “O Surrealismo e a Linguagem do Desejo”, in *Arte & Eros-Ciências da Arte. Actas das Conferências*, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2009, pp.120-127, ref^a. p. 123.

Atrás representada figura a tela *Y*, símbolo andrógino, sobre a qual B.P. se expressa: “Ironia a partir da pintura francesa do final do século XVI, da Escola de Fontainebleau, e de autor desconhecido, exposta no Museu do Louvre e que representa *Gabrielle d’Estrées e sua Irmã*. Aqui transformadas em dois aspectos da mesma pessoa: o transgressor e o pudico. O transgressor (à direita) puxa intencionalmente (com a sua mão direita) o *piercing* do mamilo esquerdo (lado da emoção) do gémeo pudico, que se assusta. Imagem da nossa dualidade, a tensão entre a acção e a permanência.”³⁷

Para Barahona Possolo, representar cenas eróticas, ou melhor, homoeróticas, é-lhe familiar, como podemos verificar ao longo da sua obra. De facto, esta é, sem dúvida, uma prática artística que Barahona Possolo assume deliberadamente, já que considera o erotismo um dos grandes motores de humanidade. A tudo isto, está subjacente o protagonismo da libido freudiana, essa força geradora capaz de se transfigurar em origem de toda a criação artística e que alcança “um papel fulcral no desempenho do comportamento humano, não designando apenas o desejo sexual, mas transcendendo-o, enquanto conceito operatório pois é acima de tudo uma energia que move o ser humano, no sentido da afirmação da plenitude da vida.”³⁸

Referindo a sua obra *Faunos Dançantes* que figura na p.72, B.P. afirma: “Dois faunos músicos dançam em celebração de rituais pagãos. Pode ver-se aqui uma apologia do homoerotismo clássico. Na *herma*, estátua prismática que termina em busto, o local onde habitualmente se esculpia o falo, há um ramo de figueira que o substitui. Trata-se de um símbolo sinónimo, já que o látex da figueira sempre a conotou com a masculinidade. Neste caso a substituição do falo de pedra por um ramo vivo quer significar que este princípio está vivo e prospera. Pode dizer-se que é uma pintura sobre o erotismo masculino virado apenas sobre ele mesmo.”³⁹

³⁷ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido em 2013-12-03.

³⁸ Cristina Azevedo TAVARES, “O Eros e a Escultura Portuguesa”, *in* *Arte & Eros- Ciências da Arte. Actas das Conferências*, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, pp.150-164, ref^a. p.152.

³⁹ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03.

Nestas obras Barahona Possolo exprime todo o seu mundo fantasioso, e fantástico, ligado à temática homoerótica, uma constante no seu percurso, que não o abandona. Antes pelo contrário, à medida que os anos passam, essa mesma temática e vontade artística são levadas às últimas consequências, como já aqui referido no início deste trabalho, quando comentámos a última exposição do pintor realizada em Novembro /Dezembro de 2013, intitulada “All you can Eat.”

Como refere o historiador de arte Vítor Serrão a propósito do tema em apreço, no que concerne aos modos possíveis como o **Corpo** pode ser tema de criação por parte dos artistas, em espécie de contributo para uma tipologia sobre a representação corpórea, salientamos exemplos de várias atitudes comportamentais em relação ao corpo.

Assim, encontramos não só o “corpo como alegoria moral (testemunho de fé, símbolo explícito, reflexo de estados comportamentais)”, como também exemplos de representações do “corpo como magia de *Eros* (a magia do corpo, o inconformismo, o fascínio contra os cânones estabelecidos, o comprazimento e o deleite das formas)”, ou exemplos do “corpo como equívoco (testemunho de ambiguidades, a retórica dos caprichos e das obsessões recalcadas, os confrontos irresolúveis entre a pureza ideal e o fragor oculto de *Eros*)” e, enfim, encontramos ainda exemplos de representações do “corpo como pretexto, sempre...” ou seja **“tudo começa e acaba no corpo, esse desconhecido** deslumbrante pretexto para os artistas desbravarem paixões arrebatadas, feitas de desencantos, obsessões, exacerbações, chamamentos espirituais, o sentir físico e a volúpia ...”⁴⁰

⁴⁰ A citação do texto remete-nos para uma conferência de Vítor SERRÃO, *A Maniera, o nu e a carne, as contradições da fé-êxtase do pintor entre o erotismo e sexualidade, grotesco e brutesco, amor casto e profano, pornografia, luxúria e amores lascivos*, conferência proferida a 18 de Maio de 2011 no Centro Científico e Cultural de Macau, em Lisboa.



Barahona Possolo, *Os Faunos Dançantes*, 2012, óleo sobre tela, 100x80 cm.

Pensamos que a obra de Barahona Possolo se inscreve plenamente no âmbito formal destas tipologias de representação do corpo e também segundo a análise avançada por Vítor Serrão.⁴¹

Se compreendermos as soluções plásticas do pintor à luz do pensamento freudiano do reservatório da libido, onde pulsam as duas categorias do psiquismo humano *Eros-Thanatos*, não há dúvida que, para Barahona Possolo, as três instâncias que, segundo este filósofo, subdividem o aparelho psíquico, e que interagem umas com as outras, entram em conflito acabando por prevalecer o papel específico do **id**, ou seja, da zona instintiva, em detrimento do **superego** e do **ego**, instâncias claramente ausentes na sua individualidade como artista.

José Moreira Tavares pronunciando-se sobre esta matéria e de acordo com a teoria de Freud diz: “o **id** é a zona inconsciente, primitiva, instintiva, a partir da qual se formam as outras instâncias psíquicas; rege-se pelo princípio do prazer que tem como objectivo a realização, a satisfação imediata dos desejos e pulsões. O **id** é o reservatório da libido, energia das pulsões sexuais. (...) Centro da libido ou energia pulsional instintiva, o **id** é incapaz de suportar tensões, só obedecendo ao princípio do prazer.”⁴²

Abordemos agora o contexto das ideias filosóficas que estão subjacentes a toda esta temática, que trata do erotismo e da sexualidade na pintura de Barahona Possolo, ideias essas que influenciaram a geração à qual Barahona Possolo pertence, marcando decerto o próprio e muitos outros.

Assim, para além de **Freud** (1856-1936), que estuda o inconsciente, os mecanismos da libido, ou as simbologias oníricas, onde a causa primeira é o sexo, e que teoriza a dualidade da natureza humana através de dois instintos, *Eros* e *Thanatos*, e **Jung** (1875-1961), cuja terapia explora sonhos e fantasias, desenvolvendo o conceito de imaginação activa, método de interacção com o inconsciente e compreensão do mesmo, aliando o racional ao irracional, e defendendo que o ser humano possui dois *egos*, um à superfície e outro interior e secreto, surge o importante contributo de **Herbert Marcuse** (1898-

⁴¹ Vítor SERRÃO, “O corpo e a *maniera* portuguesa do século XVI”, in *Vértice*, nº51, Novembro-Dezembro de 1933, pp.22-27.

⁴² Cf. José Maria TAVARES, holismodialético.blogspot.com/2009/0/eros-e-thanatos.html.

1979), arauto nos meados do século XX da liberdade individual e consequente libertação sexual, nascendo daí um novo indivíduo, cujo objectivo era o desfrute do prazer, sem culpas nem constrangimentos.

A intervenção do pensamento de **Marcuse** definiu parâmetros e promoveu ideias que, ao criar, ao “ressexualizar” um novo indivíduo, em cuja essência se encontra o potencial de libertação, justifica em grande medida a opção plástica de muitos artistas, que proclamam em simultâneo a sua identidade e liberdade, por muito diferente, estranha e bizarra que seja.

Entre outros, Barahona Possolo, apesar da sua própria identidade, é sem dúvida um exemplo perfeito deste pensamento humanista e liberal do século XX.

3.2. O nu desinibido e provocatório como processo esquizóide vivido pelo autor; o prazer do oculto e do proibido: a função catártica.

“Tanto ao nível da elaboração como da contemplação, a arte é medianeira entre a teoria, a inteligência, a cultura, o saber finalmente, e a vida, o desejo, o sentido da volúpia. A sua função essencial é permitir a passagem de um ao outro. Para o artista, é o meio de exprimir, para o público, o modo de atingir o indizível.”⁴³
Marianne Roland MICHEL

Dentro de um registo figurativo, que supera o real para entrar num mundo fantástico, Barahona Possolo desenha seres nus, criaturas místicas e outras, por vezes provocantes e despudoradas, que se integram em longínquas paisagens ou interiores, cenários fantasiados, imaginados, provenientes de um universo onírico e mítico ou mitológico, que explora, e que exaltam o próprio tema e intenção do pintor. Numa síntese conjunta,

⁴³ Marianne Roland MICHEL, *A Arte e a Sexualidade*, Lisboa, Editorial Cor, 1973, p.158.

erotismo, sensualidade e sexualidade interligam-se e invadem a tela para acentuar a ideia do artista. É nessa dimensão, fruto decerto do mecanismo de anteriores impulsos recalçados e do seu convívio com a sua natureza mais íntima, que o pintor se realiza e revê, que pratica a sua catarse. Como prazer final, e numa atitude quase esquizóide, mas também *voyeurista*, compraz-se em admirar, segundo palavras suas, o choque visual que provoca no seu público. E afirma: “Não resisto à tentação de chocar, dentro de uma medida cientificamente controlada, para apenas ficar eu mesmo chocado com as reacções do público, muito mais perverso que eu, que prova constantemente a ingenuidade dos meus intentos. (...) Rompo as barreiras dos preconceitos, os preconceitos do ‘outro’ e aqueles que descubro em mim mesmo. (...) É fascinante ver como o chocador se torna na coisa chocada.” Quando o interrogamos sobre as obsessões sexuais que o perseguem e que atingem por vezes a máxima fantasia nos seus quadros, afirma: “As questões da transgressão e da experimentação do limite como meio ‘terapêutico’ de choque são aplicados sobre o público, e ao mesmo tempo sobre o autor.” E conclui: “Torno pública, de forma que pode ser considerada ‘obscena’, a minha verdade fugitiva e ilusória, construída de imagens imateriais, encenada em vista de toda a gente, com um abandono propositado do Pudor.”⁴⁴

Todas estas ideias e propósitos percorrem a pintura de Barahona Possolo, sobressaindo no protagonismo quase exaustivo da figura nua ou desnudada, exposta em poses provocatórias, mas também sensuais e lânguidas que evidenciam, através de uma imaginação amorosa exacerbada, e de uma forma mais ou menos explícita, toda a sua postura e atitude impudicamente voluptuosa, levada aos limites.

⁴⁴ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria de Novembro de 2012.



Barahona Possolo, *Vénus e Vulcano*, 2011, óleo sobre tela, 55x92 cm.

Na tela *Vénus e Vulcano*, o pintor ironiza sobre a mesma dizendo: “Uma brincadeira acerca do casamento ... Vénus era muito mais nova que Vulcano. Aqui ela despreza as ameaças do marido.”⁴⁵ Sobre a obra *Vénus entre o Pudor e a Luxúria*, (p.77), diz B.P.: “Imagem da nossa dualidade entre risco a cautela, entrega e reserva. Neste caso a figura de Vénus é a manifestação de um princípio superior, que transcende e supera toda a dualidade, que nem se preocupa com o que se passa no plano inferior: para ela apenas existe a leve borboleta, símbolo da alma e também da efemeridade. A Deusa é a prova da vanidade da disputa entre as duas figuras, e demonstra quão ridícula é a preocupação que deixa o mundo inferior em pedaços.”⁴⁶

⁴⁵ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.



Barahona Possolo, *Vénus entre o Pudor e a Luxúria*, 2010, óleo sobre tela, 157x 117 cm.

Tirando partido de corpos masculinos hercúleos, jovens e belos, Barahona Possolo subverte contudo o ideal do nu clássico recorrendo a uma nova figuração, através da qual está implícita a sexualidade do ser humano e também a sua libertação. Movendo-se num contexto próprio, onde realça uma temática homoerótica, o modelo propõe-se ao espectador, não disfarça a sua intenção de ser indisponível e intocável. Pelo contrário exhibe-se, oferece-se, dá-se ao desfrute, ao prazer de quem o admira, por vezes de uma forma violenta, incómoda, perturbadora.

Erotizadas pelo autor, as figuras que Barahona Possolo pinta tornam-se assim modelos reais, mas também idealizados, reorganizados, que se movimentam num cenário lúdico, fantástico. Aqui, como em toda a sua pintura, Barahona Possolo passa da realidade comum à “sua realidade”, recriando, encenando, fantasiando essa mesma realidade que agora se ordena e consagra num “teatro” mágico, pleno de sonhos, de referências pessoais provenientes de um inconsciente freudiano que se revela sem secretismos ou falsidades, apesar da omnipresente linguagem simbólica na sua expressão plástica. Poder-se-á concluir que, para o pintor, esta linguagem é resultante de um exercício introspectivo de auto-análise, libertação e contestação, fruto de uma discussão interior, meditativa, a qual, por necessidade pessoal de reformulação das referências, é tornada pública.

À pergunta, porquê a necessidade de reproduzir o nu total e como nasce essa ideia, o pintor responde: “O nu é uma referência clássica permanente, especialmente como paradigma de uma era em que os valores morais e religiosos diferiam o suficiente dos actuais para sugerir um diferente enquadramento das expressões de *Eros*, reencontrando verdades abandonadas e ‘restaurando’ alguma da sua legitimidade. Pode-se tratar de um artifício de estilo, uma mudança na gramática visual e simbólica, que permite a recuperação de valores tidos como perdidos, ainda que toda esta lógica esteja construída sobre um plano imaginário. O plano do imaginário é, talvez, aquele que mais sentido faz no exercício da Pintura, como sendo local de acesso privilegiado a todo um mundo de essências que se pretende trazer a colorir o plano existencial.”⁴⁷

3.3 . *Eros/Thanatos* - uma enigmática e estranha cumplicidade.

Princípio de vida, pulsão da morte, dualidade implícita e indissociável, segundo Freud, no psiquismo humano, simbolizada em *Eros e Thanatos*, universo no qual se inscreve também a pintura de Barahona Possolo.

⁴⁷ Barahona POSSOLO, *in* entrevista feita em Dezembro de 2012.

Toda a sua obra, impregnada de História, lendas, mitologia, mas também sexo, perversão, transgressão, pode, segundo o próprio, ser analisada de uma forma triangular, surgindo nos vértices da base da construção geométrica a antinomia, entre **Eros e Tanathos**, as duas categorias de pulsões humanas, enigma tão divino quanto diabólico, instinto de vida e instinto de morte, cujo conflito, mas também cumplicidade, impulsiona e estimula toda a obra de Barahona Possolo. O princípio da **Luz**, como princípio de esclarecimento e redenção, potencial da “Revelação” e da “Transcendência” seria colocado no vértice superior desse triângulo.

Vejamos a explicação e a linha de raciocínio que o pintor nos propõe, como metodologia de análise para a sua obra. Por considerarmos um testemunho importante do próprio, que decerto valorizará este estudo, decidimos transcrever os principais excertos:

“Na vertente **Eros** colocaria toda a temática erótica, desde as formas aparentemente mais ingênuas até às mais arrojadas e explícitas. Aqui diria que o recurso às mitologias antigas aparentemente estranhas à nossa moral judaico-cristã, serve como mudança de paradigma de valores para tentar reinterpretar o ímpeto da libido à luz de outras filosofias, outras religiões. É por demais sabido que a mitologia clássica tinha um conjunto de valores bem diferentes, onde a homossexualidade estava representada, de certo modo integrada da história dos deuses e, por isso, supostamente sem a mesma carga de culpa. (...) Desde as figuras mais suaves como figuras mitológicas até às mais agressivas e ostensivamente eróticas esta vontade de redefinição de uma moral pretende-se baseada numa metafísica coerente.”

Aprofundando os conceitos de *Eros e Thanatos*, Barahona Possolo declara:

“Ao explorar a sensualidade na reelaboração dos temas religiosos pretendo demonstrar a presença de *Eros* no imaginário da hagiologia cristã, religando-a ao universo clássico onde o poder de *Eros* era sempre respeitado. (...) Na vertente **Thanatos** colocaria todos os indícios referentes ao princípio de Morte, no meu entender presentes obrigatoriamente pela ‘negação’ de *Eros*. Penso que a negação de *Eros* é algo presente no quotidiano de toda a humanidade, por necessidade de manter um equilíbrio civilizacional. Toda a nossa civilização assenta no domínio dessa ‘Fera perigosa’, castrando-a como penhor da sobrevivência da ordem social. O princípio aparentemente ‘anárquico’ de *Eros* é subjugado e domesticado em graus muitíssimo variáveis. Muitas

vezes apenas se lhe permite libertar-se em áreas muito bem circunscritas. Como se se permitisse a existência de um bordel para apaziguar uma força que tem obrigatoriamente de ter expressão, mas cujo perigo potencial é imenso. Ora todas as pessoas se identificam com este problema, excepto os verdadeiros ascetas, já libertos do jugo carnal da libido.”

E prossegue, admitindo a ambiguidade que a problemática da dualidade e ambiguidade que *Eros-Thanatos* encerra, tentando conciliar Vida e Morte, como paradigma inevitável da existência humana:

“Ao explorar, no princípio anterior, todo um universo de erotismo eu pretendo acordar esse monstro assustador, revelando as suas imensas faces. Ao pintar uma série infinita de ruínas e *vanitas* pretendo fazer o luto da mortificação desse princípio, que para mim é tão essencial à vida quanto é perigosamente letal. Inserem-se aqui as ruínas egípcias, por referencia a um fascínio infantil por essa civilização, cuja presença obsessiva eu já entendo como uma fuga simbólica para um universo do qual restam apenas vestígios. O poder sugestivo desses vestígios também encerra, para mim, uma forma de materializar a sensação de melancolia que se embebe inevitavelmente do sentimento do Sublime, próprio de um ‘Funeral’ de *Eros*. A procura de uma beleza difundida na decadência, é, para mim, típica da problemática da mortificação de *Eros*. (...) Voltando atrás: penso que nesta dualidade *Eros-Thanatos*, com a esperança sempre presente da superação e da redenção, reside a ‘chave’ da minha relação com o público.”

Tentando esclarecer a questão homossexual neste contexto, Barahona Possolo expõe a sua prática mais íntima, justificando as opções que elege e que melhor traduzem as suas angústias existenciais e metafísicas:

“A questão homossexual apenas vem dar mais dramatismo a esta questão, por ser um território onde a Culpa, que sempre atribuímos a *Eros*, está mais vincada. (...) Todos os aspectos de provocação se podem aqui explicar. A escolha da ‘teatralidade’, a permanente procura de uma ‘encenação’ podem ser explicadas pela minha intenção de criar um ‘território ritual’, suficientemente distante do mundo real para não o ameaçar, mas suficientemente próximo para causar emoção. Pode-lhe chamar um território ‘demiúrgico’, sempre presente nos contextos religiosos, como compromisso entre o Universo Humano e o Divino.”

Concluindo, afirma:

“O vértice **Luz** é, provavelmente, mais fácil de elaborar. (...) O princípio de Luz, como mistério transcendente, está presente em todas as pinturas, até pelos simples facto de elas serem do domínio privilegiado da Visão. (...) Na Luz sublinharia o potencial da ‘Revelação’ e da ‘Transcendência’, e o seu uso permanente revela a faceta ritual da pintura, como exercício de uma prática que permite o acesso a um nível mais completo, que pretende uma integração, uma síntese das premissas. O ‘Quadro’ pode ser visto, então, como objecto de culto, como ‘itinerário ritual’, como ‘manual orientador’ ou como mero ‘testemunho’ de um percurso que eu pretendo integrador. A minha preocupação constante é a da harmonização dos princípios de ‘espiritualidade’ e de ‘materialidade’, aparentemente de casamento sempre tempestuoso, mas em cuja unidade absoluta eu acredito como dogma metafísico.”⁴⁸

Neste texto tão rico, pleno de subtilezas, perspicácias e sensibilidade, expressão da individualidade do artista, no qual Barahona Possolo se auto-revela como criador e ser humano de uma forma tão autêntica e pessoal, é-nos dado a conhecer o espírito e o âmago da sua obra através de um complexo exercício que o próprio realiza, tão íntimo quanto subjectivo, que põe a descoberto as suas premissas freudianas, as suas vivências, experiências, conflitos, valores e dramas psicológicos. O seu compromisso perante o público, o seu *modus operandi*, cerne de toda a sua produção, é-nos explicado sem subterfúgios e esquemas, a não ser os seus, aqueles que comandam a sua imaginação e engenho artístico, a partir dos quais emerge toda a sua pintura. Decerto, o entendimento da mesma, e a sua análise iconológica e iconográfica fará outro sentido depois desta valiosa leitura. Daí a sua completa transcrição.

⁴⁸ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria, de Outubro de 2012.

IV. A DIMENSÃO DO FANTÁSTICO NA PINTURA DE BARAHONA POSSOLO

IV. A DIMENSÃO DO FANTÁSTICO NA PINTURA DE BARAHONA POSSOLO

“Quem inventa os labirintos e gosta dos labirintos aspira também à felicidade de se libertar da loucura dos mundos sem saída.” Gustav René HOCHE ⁴⁹

4.1. Precursores do estilo: da Academia Platónica de Florença, de Marsílio Ficino , a Tesouro.

O caminho da Fantástico e da natureza mágica, aberto não só pela Academia Platónica de Florença, fundada por Marsílio Ficino (1433-1499), no final do século XV, como também pelo Maneirismo, pelo culto romântico da emoção e da imaginação, e pela atitude introspectiva do Simbolismo, promove na pintura efeitos irreais e mágicos, metamorfoses do Real, através do gosto pelo complexo e bizarro, gostos esses que, nesta corrente pictórica, são levados às últimas consequências. Barahona Possolo será um, entre muitos outros pintores, que, através de um estilo muito peculiar e original, se insere nesta corrente.

Antes de mais, convém desde já sublinhar que o Realismo Fantástico que Barahona Possolo pratica, e que temos vindo a referir, se afasta de certa maneira do Escola Vienense dos Realistas Fantásticos, que nos anos 20 do século passado, através de pintores nascidos nos finais dessa década, como Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Arik Brauer, Ernest Fuchs ou Rudolph Hausner “apresentam um movimento estético tangencial ao Surrealismo e detido em fronteiras nacionais e culturais da Europa Central maneirista e mágica.”⁵⁰

⁴⁹ René HOCHE, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p.247.

⁵⁰ José-Augusto FRANÇA, in *Colóquio Artes*, nº53, refª p. 67, publicado em 1982.

Após esta nota, avancemos com a análise do tema em questão, considerando em primeiro lugar precursores e teóricos do Fantástico e da Natureza Mágica.

Pensamos que desta forma podemos valorizar este estudo, ao relevar e analisar, com um certo detalhe, autores, artistas e filósofos de um passado longínquo, cujo contributo intelectual foi indispensável e fundamental para o futuro histórico que ainda hoje é subsidiário desse pensamento.

4.1.1. A Ideia e a Academia Platónica de Marsílio Ficino.

“No círculo intelectual da Academia Platónica, o subjectivismo e a magia acabam de nascer.” Gustav René HOCHE⁵¹

A fundação da Academia Platónica de Florença por Marsílio Ficino, em 1462, marca decisivamente o movimento renascentista, exaltando o Homem como um ser individualista, um microcosmos, síntese do Universo, possuidor de uma forte unidade cósmica e mágica. O Neoplatonismo florentino produz assim uma filosofia da Natureza onde à mesma se funde a magia. A propósito afirma R. Hocke: “No círculo da Academia Platónica de Florença, o Homem sentia-se o joguete de uma natureza enigmática, desprovida de segurança. Mas, ao mesmo tempo não lhe faltava segurança, pois estava convencido de poder descobrir a verdade filosófica e teológica, apoiava-se numa consciência liberada. A ‘problemática’ do homem moderno desse tempo pode resumir-se assim: liberdade do sujeito por um lado, natureza do outro, natureza ‘magicamente’ explicável, mas não racionalmente perceptível.”⁵²

Em 1474, vinte anos antes de nascer Pontormo, Marsílio Ficino (1433-1499) publica a sua obra *Theologia Platónica*, que se torna a Bíblia do neoplatonismo florentino. Aí,

⁵¹ Cf. Gustav René HOCHE, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p. 55

⁵² Idem, *ibidem*, p.56.

nomeia Saturno (Platão era um “filho de Saturno”...) como o fornecedor da melancolia criadora, apanágio dos “génios”, dos homens fora do comum. As Ideias, tidas como forças motrizes e elementos do poder criador, revelam a sua natureza, assumida como uma fonte inesgotável de “hieróglifos,” e não só. Assim, o que se designa por “hieróglifos”, poderemos também acrescentar enigma, labirinto, maravilha, espelho, como termos favoritos dos Maneiristas. “A partir de Ficino, esta ‘metáfora-hieróglifo’ torna-se o motivo principal de um modo estético, antes de mais na literatura, mas também nas artes plásticas.”⁵³

É, pois, na contemplação interior, na mística das Ideias, tidas como realidades metafísicas e não no estudo do mundo material, que se revela totalmente o que se encontra escondido na Natureza, Natureza essa que continua presa a representações mágicas, cósmicas. Assim, é inevitável, neste início do século XVI, que a antinomia sujeito-natureza, geradora de tensões, influencie não só a primeira geração de pintores maneiristas toscanos como Pontormo, Rosso, Becaflumi, Bronzino, e outros, artistas melancólicos, saturnianos, inquietos, subjectivos, ligados ao absoluto metafísico, que se revêem e revelam nesse conflito, que simultaneamente os compraz e atormenta de tal forma estão empenhados em transmitirem o seu complexo “mundo interior”. Como complemento, e a propósito, introduzimos aqui uma análise de Panofsky sobre a estética expressionista, afirmação que pensamos importante e oportuna transcrever no âmbito deste trabalho: “O expressionismo liga-se em mais de uma perspectiva ao maneirismo; ele faz-se acompanhar de uma especulação que toma lugar no plano onde se situava o pensamento estético do século XVI, o da arte metafísica, que visa deduzir o fenómeno da criação artística de um princípio transcendente e absoluto, cósmico, como hoje se usa dizer.”⁵⁴

A obra de arte é assim produto da Ideia platónica, que no século XVI se transforma numa faculdade humana, ou seja, resultante das concepções ou figurações, realidades

⁵³ Idem, *ibidem*, p.5

⁵⁴ E.PANOFSKY, *Idea*, citado por René HOCKE, in *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p.47.

metafísicas que existem no espírito do artista, do Homem, através do seu estatuto de *Deus in terris*, promulgado por Marsílio Ficino. Esse Homem que agora está “apto ao mesmo tempo a decifrar as Ideias, os hieróglifos cósmicos, sente fortemente o carácter particular do seu estatuto, no centro da hierarquia dos criadores, considerando-se simultaneamente eleito e distinto.”⁵⁵

4.1.2. Teóricos dos séculos XVI e XVII e as suas obras mais expressivas: do Maneirismo ao Fantástico.

“Si dipinge col cervello , non con le mani.” ⁵⁶

Miguel Ângelo BUONARROTI

Enquanto Marsílio Ficino e Pico de la Mirandola, na Academia Platónica de Florença, proclamavam, estudavam, traduziam e divulgavam Platão e Plotino como expoentes “máximos” das ideias filosóficas da Antiguidade que os deslumbravam, outros filósofos e humanistas, influenciados por estes inesgotáveis contributos, difundiam em simultâneo as suas teorias em obras literárias de uma importância capital.

Baseando-nos no estudo elaborado por René Hocke,⁵⁷ começamos por referir **G. B. della Porta** (1535-1615), fundador da *Accademia d'segreti*, extinta mais tarde pela Inquisição, e autor da obra *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium* publicada em 1558, obra admirada por Goethe, Kant e especialmente Salvador Dali que, para além desta publicação, se inspira na sua *Humana Physiognomania*, de 1586, onde o autor compara rostos humanos com animais e estes com formas vegetais. O seu gosto pelo insólito, pelas artes mágicas, as únicas capazes de manifestar os segredos da Natureza, aliam-se ao hermetismo e esoterismo que partilha, associando contudo a magia a uma prática experimental.

⁵⁵ Gustav René HOCKE, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p. 50

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 21.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 57.

Muito influenciado por Della Porta, pelo neoplatonismo de Ficino e pela tradução *Corpus Hermeticus* de Hermes Trismegisto surge **Giordano Bruno** (1548-1600), filósofo de múltiplos interesses, detentor de uma teoria estética radicalmente anti-clássica e que publica em 1585 *De eiroce furori*, no qual a noção de “mania” decorrente do grego *mania*, é significado de raiva e fúria. “O verdadeiro poeta despreza as regras (...) é nele próprio que se encontra o talento, quando a sua alma se inflama de delírio poético.”⁵⁸ **G.P.Lomazzo** (1538-1600), pintor da segunda geração maneirista e também um dos mais importantes teóricos do século XVI, no seu tratado *Art de la peinture*, que aparece em 1584, promove o psicocentrismo na filosofia estética que, segundo a sua visão, toma a forma do heliocentrismo de Copérnico. A Natureza entra assim em conflito com o espírito que se arroga como protagonista principal na criação artística. O subjectivismo assume aqui o seu lugar de honra e destaque.

Em 1587, **G.B. Armenini**, no seu tratado *De’Veri precetti delle pittura*, e na mesma linha de pensamento, escreve: “Troço daqueles que consideram belo tudo o que é natural.”⁵⁹ A Ideia reflecte-se aqui em toda a sua beleza e excelência, traduzindo o seu espírito criador e realizando-se como o motor, a “luz” do *ingegno*.

Numa terceira fase destaca-se o poeta e filósofo **Gregório Comanini** (1550-1608), autor da obra *Il figino, overo, del fine della Pittura*, publicada em Mântua em 1591, na qual faz a apologia do maravilhoso, das alegorias, necessárias para perceber não a realidade e o figurativo, mas sim para entender o fantástico e o improvável. O que nasce da fantasia do pintor, chama-lhe *Imitazione Fantástica*. Como expoente máximo e exemplo desta estética nomeia Arcimboldo, pintor de Praga, mestre da “metamorfose radical” como afirma René Hocke⁶⁰ e cuja obra, revelando toda uma exuberante fantasia, através dos seus retratos *compositus* e elaborações fantásticas, está nos antípodas de qualquer imitação figurativa. “O Fantástico” tem assim o direito de escolher tudo o que vindo do exterior surpreende os sentidos, de tudo reunir e compor de novo.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 176.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 62.

Publicada em 1593, surge a obra de **Cesare Ripa** (1555-1622) *Iconologia overo descrizione dell'imagini universalis*, importante Tratado de Arte e de referência para o estudo do Iconologia. O seu conteúdo é considerado como um arquivo de imagens alegóricas, onde realça uma vasta conceptualização imagética. A respeito deste Tratado afirma António de Souza Brandão: “Da forma como foi concebida por Ripa, a sua obra constitui-se num manual a ser observado, cujas raízes remontam à Antiguidade, impregnam-se da Idade Média, atravessa o Renascimento, norteia o pensamento do homem Barroco e chega à era da razão.”⁶¹

Numa quarta fase, e já no século XVII, realça a obra deveras importante de **Federico Zuccari** (1539-1609), pintor e maneirista e como os demais teórico de arte, na época o membro mais importante da *Accademia del Disegno* em Roma. Na sua publicação, datada de 1607, “*Idea de pittori, scultori ed architetti*”, distinguia três formas de *disegno esterno*:⁶²

Disegno naturale, no qual a arte imita a Natureza .

Disegno artificiale, no qual a arte a partir da Natureza cria uma imagem artificial.

Disegno fantástico-artificiale, no qual a arte celebra a origem de tudo o que é insólito e curioso, através de fantasias, bizarras e caprichos, expressão extrema da imaginação .

Este último será considerado pelo autor, apesar de não ignorar os dois primeiros, o maior, aquele que manifesta o poder inventivo da Arte. Graças à imaginação e aos seus meios de expressão a arte torna-se assim uma aventura da metáfora, ou seja, um *disegno metaforico*. Simultaneamente proclama: “Pinto o que vejo no meu espírito e na minha alma.”⁶³ Os seus desenhos **fantásticos** confirmam o seu pensamento .

À obra de F. Zuccari, junta-se **Peregrini** e o seu *Trattato delle Acutezze*, publicado em 1639, no qual nomeia sete figuras simbólicas: “o maravilhoso, o ambíguo, o aberrante, a

⁶¹ António de Souza BRANDÃO, *Web site As imagens nas Imagens: leituras iconológicas*, “Revista Lúmen et Virtus”, vol. I, nº2, Maio de 2010 .

⁶² René Hoche, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p.67.

⁶³ Idem, *ibidem*, p.67.

metáfora obscura, a alusão, o engenhoso e o sofisma.”⁶⁴ Para **Peregrini**, estas são as características que definem o homem maneirista, as quais, de uma forma ou de outra, se prolongaram por toda a história.

Defensor da metáfora, como a figura retórica por excelência, argumento inteligente e engenhoso, fonte de prazer e *meraviglia*, realça o pensamento de **E. Tesauro** (1592-1675). Com a utilização da linguagem metafórica, a qual envolve a transferência do pensamento para os sentidos, estão inerentes as analogias e as suas possibilidades de representação. É função do *Ingegno* distinguir, captar e descobrir todas essas imensas analogias, essas conexões ocultas que pertencem ao Universo e que cabe ao homem de Seiscentos decifrar. No conteúdo do seu tratado *Il cannochiale Aristotelico*, publicado em 1654, o autor foca toda a sua teoria, que engloba já a estética Barroca do seu tempo.

4.1.3. Dos pintores que anunciam e elegem o Fantástico: de Hieronymus Bosch até ao século XIX.

“O maravilhoso é sempre belo. Só mesmo o maravilhoso é belo.” ⁶⁵

André BRETON

Se nos meados do século XV já podemos salientar neste âmbito do estudo do Fantástico a pintura de **Bosch**, como referiremos adiante, não deixamos de nos impressionar séculos mais tarde com Baudelaire que declara: “Gosto de ser singular, gosto do raro, do extravagante, daquele que dissimula para além da realidade física natural.” Sem dúvida o Maneirismo, que nasce antes de 1520, está na génese de toda esta evolução e pensamento, que se manifesta através da crença de que a imaginação, “a visão interior”, é mais importante que o mundo externo.

A este desvario, a este universo particular “das imagens do sonho”, onde a arte roça o inteligível, o delírio, o absurdo e que se posiciona na pré-história do Surrealismo, tem como precursores não só **Hieronymus Bosch** (1450-1516), considerado o primeiro

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 11.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 54.

pintor do Fantástico, que projecta nos seus quadros as suas mais secretas e fantasiosas obsessões, a vertigem do pecado e sonhos alucinados, o italiano **Dosso Dossi**(1490-1542), o qual, talvez “devido à revelação trazida por alguns quadros de **Bosch** entreviu o aprofundar do irracional.”⁶⁶ (veja-se na p.93 o seu quadro *O Sonho*), **Hans Baldung Grien**, (1484-1545), que se manifesta através de uma temática macabra, sendo a morte e o erotismo uma constante na sua obra, para além de **A. Durer** (1471-1528), artista do Renascimento nórdico e grande gravador e desenhador, e o veneziano **Lorenzo Lotto** (1480-1556), o primeiro com *O Homem desesperado* e o segundo com *O sonho da rapariga*, que revelam também nas suas obras idênticos mecanismos do devaneio, da quimera, ou seja, características intrínsecas à temática que temos vindo a abordar.



Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias*, 1404, 220x389cm., Museu do Prado.

⁶⁶ René HUYGHE, *Diálogo com o Visível*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1955, p.324.



Tadeo Zuccari, *O Bacanal*, 1551, fresco pintado na Villa Giulia em Roma.

Não podemos igualmente deixar de mencionar neste âmbito a extraordinária obra de **Leonardo da Vinci** (1452-1519), o qual, e especialmente no fim da sua vida, tem visões de uma monstro kafkiano, capaz de destruir o Universo: “Rosto negro... olhos injectados de sangue ... dentes amarelos... bigode felino... cólera contínua... ele projecta os homens no ar como se fosse uma tempestade, ninguém se pode defender contra este demónio furioso... A fera mais feroz é inofensiva em comparação com ele”⁶⁷, descreve de uma forma alucinada, visionária e fantástica Leonardo perante o “monstro” que vislumbra na sua imaginação. Mais tarde, e inflamado pelo mesmo delírio, Goya escreverá sobre um dos seus *Caprice*: “O sono da razão engendra monstros...”

Paralelamente surgem as figuras de dois gravadores italianos de excelência, em cujas imagens, cópias de obras célebres, se apaga a fronteira entre o sonho e a realidade. São eles **Marc António Raimondi** (1480-1542) e o seu aprendiz, já de uma época posterior, **Giorgio Ghisi** (1552-1582).

⁶⁷*Codex Atlanticus*, citado por Marcel BRION, in Léonard da Vinci, Paris, 1952 e por René HOCHE in *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris Éditions Gonthier, 1967, p.120.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Marc Antonio Ramondi, *Scène Fantastique dite la carcasse*, 1506, gravura.



Giorgio Ghisi, *O Sonho de Rafael*, 1561, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Em ambos artistas observam-se paisagens mágicas, estranhas e misteriosas, que surgem como fonte inesgotável de *meraviglia*, e que se relacionam com uma natureza onírica, insondável, surrealista *avant la lettre*.

Admire-se nesta sequência *O sonho de Rafael*, de **G.Ghisi**, onde sobressaem seres sobrenaturais e ruínas “fantásticas”, miragens e símbolos vários que sublinham o

mistério e o estranho, e que se aproximam de *O sonho - Alegoria com Pan*, pintado na segunda década do século XVI por **Dosso Dossi**, e que figura na nesta página.



Dosso Dossi, *O sonho - Alegoria com Pan*, 1528, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Arcimboldo, *Outono*, 1573, óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris.

Saliente-se, antes de avançar, a singular obra de **G. Arcimboldo**, (1527-1593), cuja pintura, considerada pelos historiadores como precursora da arte “moderna” dos nossos dias, se destaca das demais pela originalidade que encerra. Afirma Gustav René Hocke a seu respeito: “As suas telas apresentam os *concetti* no sentido do ‘desenho metafórico fantástico’ de **Zuccari**. (...) Na nossa opinião, **Arcimboldo** não pinta distintivos maneiristas, mas sim alegorias maneiristas deveras elementares. (...) Podemos comparar **Picasso** com **Arcimboldo** mais do que qualquer outro pintor do nosso tempo. Ambos testemunharam um enorme prazer em pintar, ao qual se junta um gosto malicioso de

desfigurar a aparência das imagens. Claro que Picasso é um mestre ‘maior’, tanto como pintor como ‘inventor’. Ambos contudo poderão considerar-se, à mesma escala, uns ‘ilusionistas’.”⁶⁸ Para Renée Hocke, a consistência e influência da obra de **Arcimboldo**, considerado como mestre de “metamorfose radical”, como já aqui foi dito, foi tão grande, que, salvaguardando as diferenças dos conteúdos espirituais e intelectuais das duas épocas, poderemos encontrar os métodos de associações “Arcimboldescos” nos pintores dos séculos XIX e XX. Este conteúdo é, segundo o citado historiador, “romântico e fantástico na *Quimera* de **Odilon Redon**, intelectual, satírico e psicanalítico na *Viúva* de **Savinio**; lírico e sentimental no *Ravisseurs des femmes* de **Sirio Musso**.”⁶⁹

Como complemento do que temos vindo a analisar, admire-se também *A mulher com flores* de **Picasso**, que poderemos admitir como uma obra semiabstracta de **Arcimboldo**...



Odilon Redon, *Quimera*, 1883.



Picasso, *A mulher com flores*, 1932.

⁶⁸ René HOCHE. op.cit., pp.188-9

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p.191.



Pieter Bruegel, o Velho, *Triunfo da Morte*, 1562, Museu do Prado, Madrid.



Scipione Compagno, (c.1624-1680), *A Santíssima Trindade com Santos*.

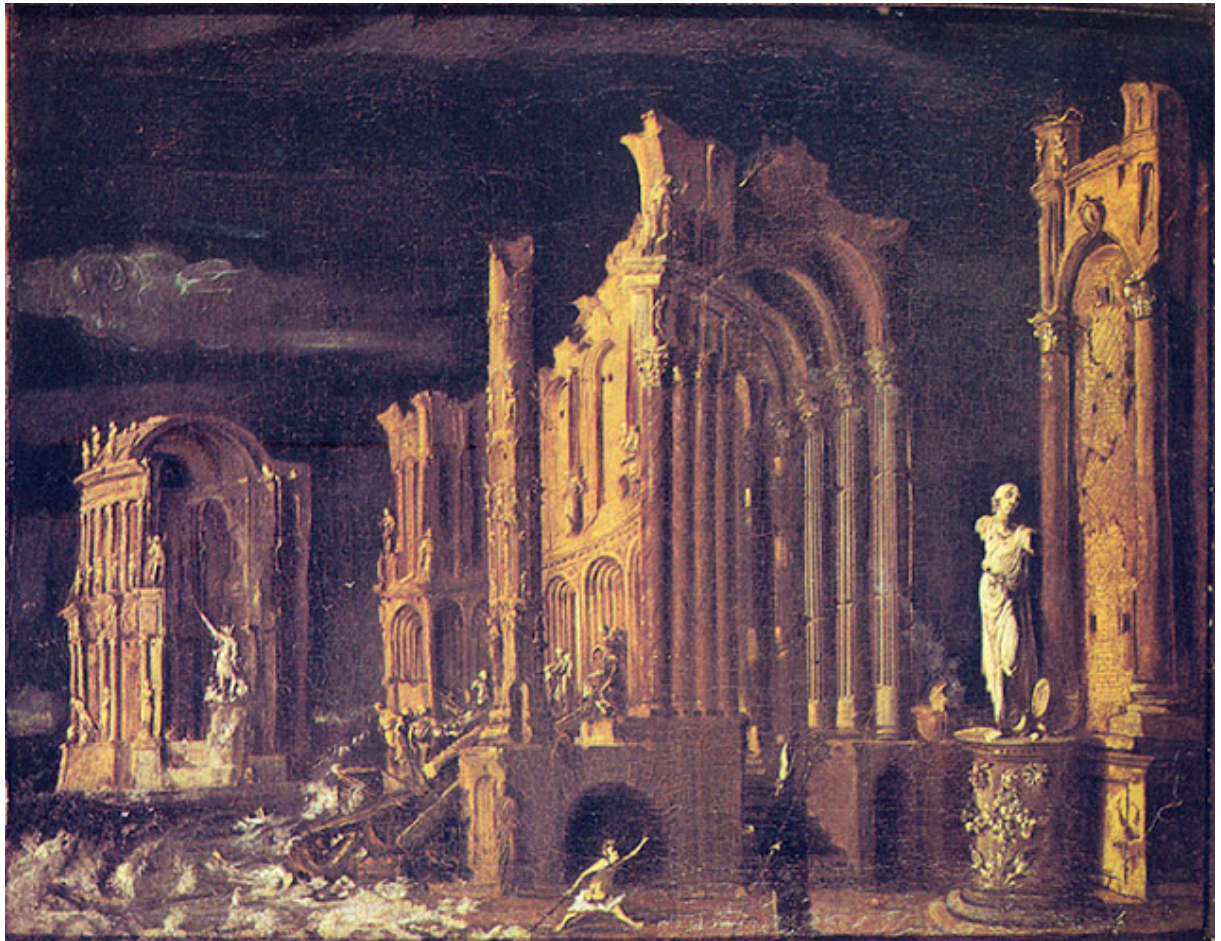
Pieter Bruegel, o Velho (1525-1568), com a sua tela *O Triunfo da Morte* atrás representada, bem como *A Torre de Babel*, que se encontra em Viena no Kunsthistorisches Museum, cenário ambíguo e fantasiado que entra no domínio do fantástico, **Salvatore Rosa** (1615-1637), autor de inquietantes e selvagens paisagens, figuras alegóricas, feitiçarias e bruxas, entre muitos outros pintores, como o seu discípulo **Scipione Compagno** (c.1624-1680), não podem deixar também de ser referidos no âmbito desta sumária análise. Veja-se a sua obra *A Santíssima Trindade com Santos*, atrás representada, onde uma amálgama de pequenas imagens se reúne desordenadamente.

Destacamos aqui também duas figuras paradigmáticas deste género: **Monsú Desiderio** (c.1593-1644) e o português **Diogo Pereira** (1570?-1658?), nos quais, e na mesma linha, a presença de qualquer tipo de *joie de vivre* dá lugar, e nos seus antípodas, a uma caótica violência cósmica sobrenatural, fantástica e fantasiada, repleta de catástrofes, representações dramáticas, ruínas e visões infernais.

Monsú Desiderio (François De Nome ou Didier Barra) nascido em Metz no final do século XVI e instalado em Nápoles da 1ª metade do século XVII, foi, no âmbito do tema que temos vindo a tratar, autor de obras surpreendentes onde a vertente onírica e enigmática está omnipresente. Considerado por André Breton como um precursor do Surrealismo, **Monsú Desiderio**, visto por René Hocke como “um pintor maneirista em todos os pontos de vista”⁷⁰ é uma figura lendária que permanece ligado a todo este imaginário seiscentista que elege o metaforismo alógico. Com um estilo e temática do mesmo género, surge o português **Diogo Pereira**, o qual, segundo Vítor Serrão, era considerado no seu tempo um “pintor célebre, como narra, com exigente bitola, o escritor e crítico de arte Félix da Costa (1696), autor de *Incêndios de Sodoma*, *Tróias abrasadas* e outras cenas de representação fantasista em que o tónus fantástico e o paisagismo onírico auferem papel de grande relevância. (...) As pinturas de Pereira são muito interessantes pela minúcia de pincel, força de mancha, onirismo das composições, calor do cromatismo, quebrando a severidade do claro-escuro, engenho imaginativo dos

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.209.

trechos com *rovine* devoradas pelas chamas e efeitos labirínticos das atmosferas rasgadas de fumo e cinza.”⁷¹



Monsú Desiderio, *A Queda de Atlantis*, c. 1600.

Não menos importante é referir igualmente o contributo de pintores dos séculos XVIII e XIX, que elegem como meio de expressão a fantasia e o **Fantástico**. Foram eles também que, ligados a naturezas e espíritos problemáticos, optam pelo singular, pelo estranho, pelo raro, exprimindo-se através da imaginação que privilegiam *versus* imitação.

Escolhemos unicamente três obras, quanto a nós das mais representativas do estilo em questão. Citamos desde já **Fuseli** (1741-1825) do qual mencionamos apenas a obra *O*

⁷¹ Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 44-45; idem, *Rouge et Or, Trésors du Baroque Portugais*, catálogo de exposição, Paris, Musée Jacquemard-André, 2001.

Pesadelo, pintada no final do século XVIII, bem como **William Blake** (1757-1827), um verdadeiro visionário. Veja-se a sua gravura em metal, colorida à mão, *O Ancião dos Dias*, datada de 1794, onde realça uma figura musculosa em escorço, que deriva de fontes maneiristas. Ambos possuem uma imagética e linguagem pictórica muito forte que passa não só pelo Maneirismo e pelo Barroco, como também pelo Romantismo, e pelo Simbolismo até ao prenúncio do Mágico e do Fantástico, que estes quatro estilos sempre anunciaram. No século XIX, citemos, entre outros, **Gustave Moreau** (1826-1898), em cuja obra realça o gosto pela temática imaginativa e mitológica. Veja-se na página seguinte a sua tela *Édipo e a Esfinge*. Todas estas obras se afiguram relevantes, tendo em conta o enquadramento estilístico que temos vindo a elaborar.



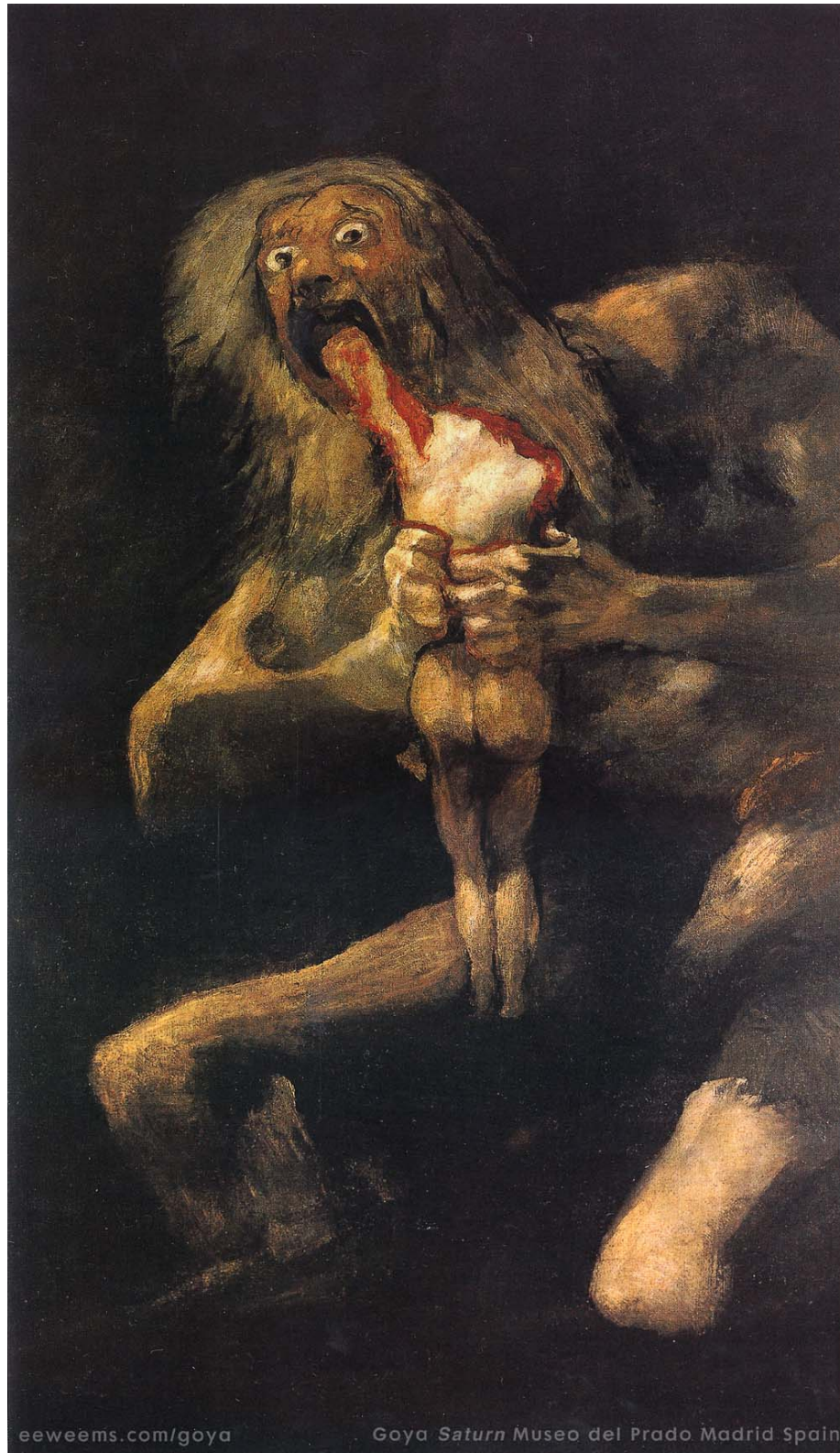
W. Blake, *O Ancião dos Dias*, 1794.



H.Fuseli, *O Pesadelo*, 1791.



Gustave Moreau, *Édipo e a Esfinge*, 1864, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Goya, *Saturno devorando o seu filho*, 1825, Museu do Prado, Madrid.

Impensável seria não referir nesta âmbito a figura de **Goya** (1746-1828), cuja tendência em certos quadros para o Expressionismo e a Arte Fantástica é notória. Vejam-se *O sono da Razão engendra os Monstros*, de 1799, *As bruxas no ar*, da mesma época, a gravura *Bobabilicon*, de 1818, que pertence à série *Os Provérbios*, ou *Saturno devorando o seu filho*, de 1825 (atrás representado), figurando em todos eles temas dramáticos, visões cruéis, tendências obscuras do inconsciente, misturando com maior ou menor intensidade o fantástico e o real, e que exprimem uma enorme bestialidade e angústia humanas, tendência que confere ao Romantismo uma notória vertente sombria e bizarra, o chamado *Romantismo Negro*. Esta propensão de eleger o Fantástico como princípio de inspiração artística prolongar-se-á até **Max Ernst** (1891-1976), pioneiro do desejo surrealista de explorar o subconsciente.

No mesmo plano surge o contributo de **Carl Gustav Carus** (1789-1869), pintor romântico alemão, mas também médico, que deixa importantes estudos de psicologia e



Carl G. Carus, *Catedral Gótica vista através das ruínas de um castelo*, 1852.

psicanálise, elogiados por C. G. Jung, onde destaca o inconsciente como base essencial da psique, estabelecendo assim a existência da região da alma que alimenta a sensibilidade

e o sonho. Influenciado pelo Romantismo, sobressai também neste âmbito a figura do suíço **Arnold Bocklin** (1827-1901), um simbolista, que cria nas suas pinturas um mundo de fantasia, que enfatiza o mistério e a morte, abordando simultaneamente a mitologia e a alegoria, através de figuras estranhas e fantásticas. Veja-se a sua obra-prima *A Ilha dos Mortos*, que se aproxima da temática de **Caspar David Friedrich** (1774-1840), ícone do Romantismo alemão, paisagista excepcional, que afirma: “Fecha teu olho corpóreo para que possas antever com o olho do espírito. Então traz para a luz do dia o que viste na escuridão, para que a obra possa repercutir nos outros de fora para dentro.”⁷²



Arnold Bocklin, *A Ilha dos Mortos*, 1880, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

⁷² William VAUGHAN, *German and Romantic Painting*, New Haven and London Yale University Press, 1980, p.68.



Caspar David Friedrich, *Oceano Glacial*, 1832, Kunsthalle, Hamburgo.

Sobre a temática em questão, afirma o historiador de arte H. W. Janson, referindo-se à Pintura do século XX e na qual distingue desde logo três correntes, o que o leva a esta constatação: “Desde o começo da Era Moderna, o mundo ocidental - e também, cada vez mais, o mundo não-ocidental - tem enfrentado problemas essencialmente idênticos em toda a parte, e as tradições artísticas locais foram cedendo continuamente o lugar a tendências de carácter internacional. Entre estas podemos distinguir três correntes principais, qualquer delas incluindo um certo número de “ismos”, que começaram entre os pós-impressionistas e alcançaram largo desenvolvimento no nosso século: a da Expressão, a da Abstracção e do **Fantástico**.” E continua, salientando as características de cada uma: “A primeira acentua a atitude emocional do artista em relação a si próprio e ao mundo; a tónica da segunda é a estrutura formal da obra de arte; a terceira explora o reino da imaginação, em geral os seus caracteres espontâneos e irracionais. (...) Estas correntes porém não se excluem entre si, antes se inter-relacionam de tantos modos que a obra de arte de muitos artistas pode integrar-se em duas ou mais. (...) São três correntes que não correspondem a estilos determinados, mas a atitudes gerais do espírito.” E avança, afirmando de uma forma sucinta e deveras explícita: “A primeira

preocupação do expressionista é a comunidade humana; a do abstraccionista, a estrutura da realidade; e a do artista da fantasia, o labirinto da mente individual.”⁷³

4.2. Fantasias arquitectónicas e ruínas na obra de Barahona Possolo: reminiscências das *rovine* seiscentistas; túmulos e múmias.

“Se o mundo antigo se nos escondeu, se a sua divindade noutra se transmutou, sobraram as marcas das suas pedras, os seus artefactos sob o pó dos dias para nos acordarem para a nossa própria viagem, sempre que precisamos.” Pedro AROUCE⁷⁴

Espaços cavernosos e sepulcrais, submersos na escuridão do subsolo, e repletos de artifícios luminosos, que lhes imprimem um ambiente misterioso, foram povoados de objectos destruídos e peças quebradas, em estado de abandono e desalinho, detritos e vestígios vários de uma civilização longínqua, onde ainda se sente o secretismo, o mistério, a finitude da vida, a inevitabilidade da morte. As profundezas da terra para onde desciam os mortos, chamadas no antigo Egipto *Pêntades*, equivalente ao *Hades* grego, são cenários que fascinam Barahona Possolo em toda a sua obra. Representam, segundo o próprio nos diz, num texto já aqui referido: “São fugas simbólicas para um universo do qual restam apenas vestígios.”

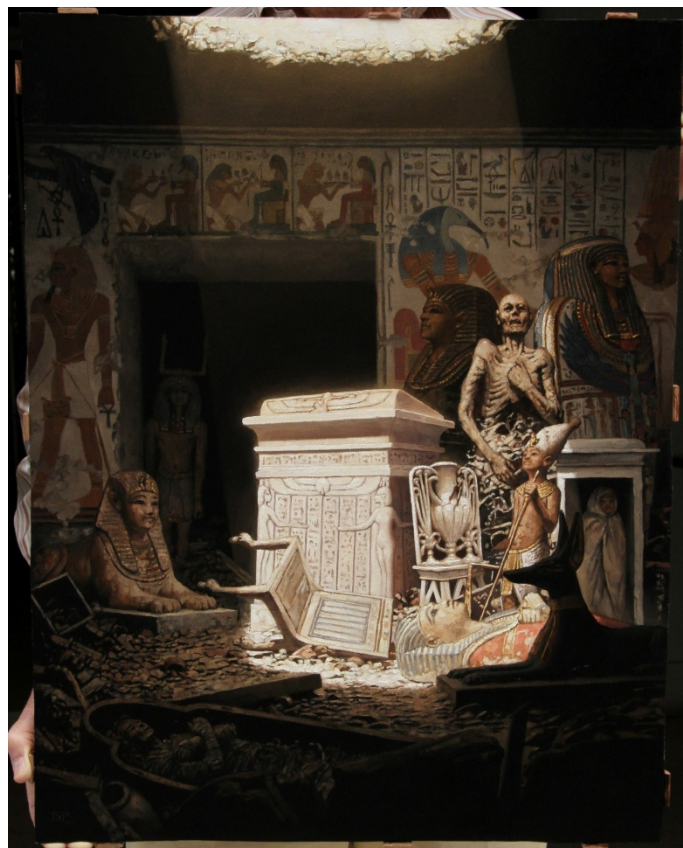
Para ilustrar este tema, escolhemos as obras que se seguem, onde realçam todas as características que temos vindo a mencionar, tão do agrado do pintor.

⁷³ H.W. JANSON, *História da Arte*, Fundação Gulbenkian, 1977, p.631.

⁷⁴ Pedro AROUCE, in “Catálogo da Exposição” de Barahona Possolo, no *IADE*, Lisboa, 2003.



Barahona Possolo, *O Túmulo*, 1997, óleo sobre tela, 47x55 cm.



Barahona Possolo, *Natureza-morta*, 2004, óleo sobre tela, 66x81 cm.

As obras de B.P. atrás representadas, *O Túmulo* e *Natureza-morta*, evidenciam não só o potencial da “Luz como redenção do mundo e da putrefacção e o tempo como filtro sempre presente”⁷⁵ como também o conteúdo que agora nos ocupa, ou seja, a preferência do pintor por toda uma temática misteriosa ligada à finitude da vida.

Estas marcas do passado pré-clássico, que BP passa magistralmente para as suas telas e nas quais sobressaem pormenores e ambientes da antiga civilização egípcia, são segundo o próprio afirma fruto de um profundo e inspirador sentimento nostálgico. Assim, através de esplendores e grandezas, transfigurados pelo tempo, Barahona Possolo cria cenários obscuros, confusos, misteriosos, fantásticos, dotados contudo de um realismo convincente, apesar da presença dos mais diversos mitos e representações alegóricas. É toda uma construção idealizada que cativa e preenche o imaginário não só do autor que o traduz exemplarmente, como também do espectador, que se sente transportado a uma enigmática, distante e exótica viagem milenar.

As ruínas egípcias surgem, segundo o seu próprio testemunho (já referido nesta dissertação), “por referência a um fascínio infantil por essa civilização, cuja presença obsessiva eu já entendo como uma fuga simbólica para um universo que prefigura uma era perdida, com os despojos de um tempo que se imagina perfeito e de que restam apenas vestígios.”

Adiante, podemos admirar a excelente tela *O Columbário* (mais uma vez a temática ligada à morte), recriação num perfeito cenário teatral, repleto de minuciosos e excelentes detalhes em pedra de um Columbário, nome dado à câmara sepulcral dos romanos, espaço para guardar as urnas com os restos mortais cremados.

Na p. 109 figura a sua obra *A luz da manhã*, um espaço em ruínas repleto de artefactos destruídos e figuras egípcias, inundado por uma Luz redentora.

⁷⁵ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03.



Barahona Possolo, *O Columbário*, 2004, óleo sobre tela, 68x52 cm.



Barahona Possolo, *A luz da manhã*, 2004, óleo sobre tela, 66x81 cm.

O sentimento de melancolia que Barahona Possolo transmite nestas composições, a teatralidade, a temática histórico-mitológica, o onirismo e o efeito poético e fantasioso das suas telas coincidem, a nosso ver, e em certa medida, com o desempenho e inspiração que estão na génese da produção artística das *rovine* seiscentistas. São passados mais de quatro séculos mas indubitavelmente a extraordinária imaginação e a imagética artística desses pintores mantêm-se presentes. Não era André Breton que considerava Monsú Desiderio um precursor do Surrealismo?

4.3. Imaginação e “visão interior” vs. mundo exterior e objectivo

“Porque a arte - e não apenas quando é fantástica - constitui a ‘estrada real’ para ilustrar, até mesmo exorcizar o fantasma. Ela é o domínio onde se conjugam estreitamente o inconsciente e a vivência, a pulsão e o desígnio, o inexprimível e a representação ela própria.” Marianne Roland MICHEL ⁷⁶

Acerca do tema “Da Arte e do Irracional”, interroga-se o historiador René Huyghe: “A esta vertigem onde tudo vacila, onde já não há ponto fixo externo ou interno, para nele se apoiar e manter os seus alicerces, oporá o homem, pelo menos, a vontade, o poder de ser, de se realizar tal como se concebe? (...) Toda uma técnica mental do absurdo se aplicou a libertar o homem da razão e a dar-lhe a ‘emoção nova’ da sua negação.”⁷⁷

Se é verdade que Barahona Possolo envereda pelo caminho da pintura figurativa, negando de certa forma extremar a via do “absurdo”, não é menos verdade que toda a figuração e temática escolhida estão fortemente imbuídas de uma fantasia representativa e simbólica que se integra no domínio do Fantástico .

⁷⁶ Marianne Roland MICHEL, *A Arte e a Sexualidade*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973. p. 199.

⁷⁷ René HUYGHE, *A Arte e a Alma*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, p. 486.

A temática escolhida, rebuscada e teatral, surgida de um complexo universo freudiano, não é de fácil tradução. Mitos, metáforas, subentendidos artificiais e enigmáticos, susceptíveis de traduzir diversos conteúdos, aliam-se a assuntos transgressores, e cenas provocadoras. O nu, representado através de uma visão explícita com referentes homoeróticos, e a sua consequente função catártica, torna-se, para o pintor, quase imperioso, e que o próprio executa numa atitude segundo o seu próprio testemunho “voyeurista”, passiva. Sabendo que resvala para o obsceno, não se choca, não se envolve, assiste... É um processo de certa forma esquizóide, revela, como já aqui referido...

E porquê classificar B.P. como um *pintor realista fantástico*, para além de neo-simbolista, como o próprio proclama?

“O Reinado do Fantástico”, como lhe chama René Huyghe, poder-se-á considerar uma inevitabilidade quando “o homem atribui uma fisionomia aos seus terrores - uma fisionomia pedida aos seres a ele anteriores. (...) Libertam-se todos os instintos quase animais, que nos escapam à razão, à ordem e aos valores humanos, edificados pela ética (...) reivindica-se a promoção do inconsciente. (...) Vindo das suas profundezas é talvez um dos mais agudos sintomas das dúvidas humanas, da angústia da alma, da perpétua luta que o Homem empreende à sua volta com o Mundo onde o nosso EU se estabelece como sobre um ilusória terra firme.”⁷⁸

A *mimesis*, tida como cópia e representação exactas do modelo ou da cena, opõe-se assim à linguagem plástica que Barahona Possolo elege, tanto em desenho como em pintura, servindo esta, na sua vertente neo-simbólica e fantástica, como “um propósito que não a criação de semelhança.”⁷⁹ Neste âmbito, sublinhe-se, apesar disso, a veracidade formal dos corpos ou os retratos que Barahona Possolo executa. Porém, essa veracidade que nos é transmitida de imediato ao contemplar uma tela da sua autoria não surge como cópia exacta do modelo, já que o mesmo figura num contexto simbólico peculiar, multifacetado e simultaneamente figurativo, no qual o conceito de *mimesis* se afasta do seu real significado, para dar lugar a uma mera projecção do imaginário do pintor.

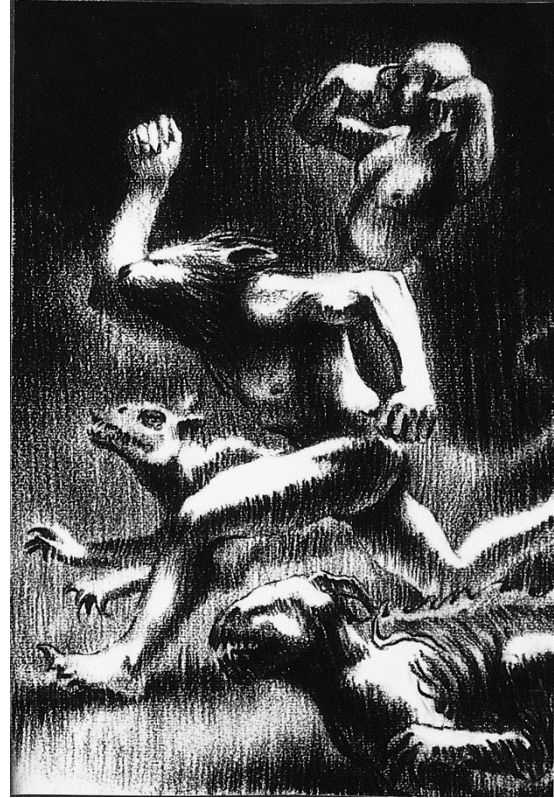
⁷⁸ Idem, *ibidem*, pp. 521-524.

⁷⁹ Gordon GRAHAM, *A Filosofia das Artes*, Lisboa, edições 70, 1997, p. 140.

Assim, explorando a sua imagética excessiva e contundente, concluímos que a mesma é unicamente perceptível através da decifração de um emaranhado de mensagens, códigos e símbolos, que se convertem numa outra realidade, de difícil apreensão, tal é a sua singular figuração. Essa realidade, que de uma forma tão segura e original nos é dada a conhecer, não pertence mais aos horizontes da concepção realista tradicional .



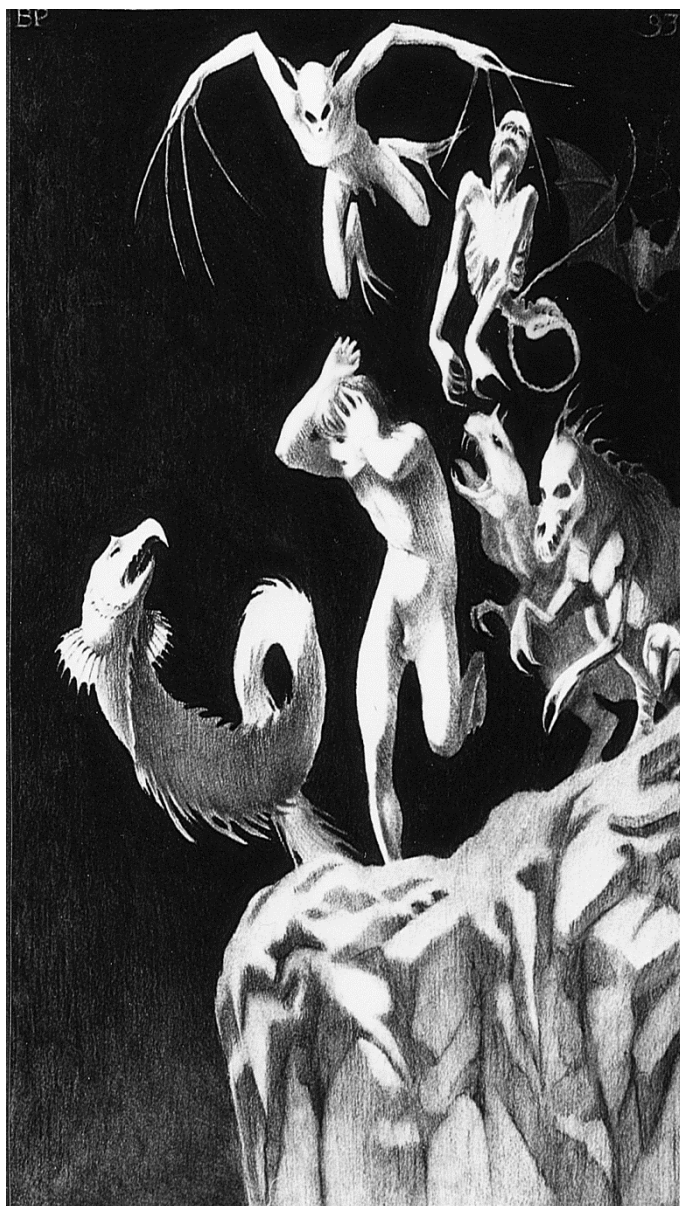
B.P., 1993, carvão sobre papel, 29x20 cm.



B.P., 1993, carvão sobre papel, 28x20 cm.

Ela é, sim, uma outra “Realidade”, ou melhor uma “Trans-realidade”, perturbante e perturbadora, grotesca por vezes, mas sempre imaginativa, fantasiosa, onírica, complexa. As telas que B.P. pinta explora-as e configura-as como exorcismos que pratica, ao esconjurar os seus demónios, convertendo-as assim numa consequência de acções introvertidas, alegorias e mitos, provenientes de seu mundo subliminar, subconsciente ou inconsciente, reservatório de imagens residuais. Esse universo do autor, atribulado, inquieto, apreensivo e ansioso, é povoado de deuses da Antiguidade greco-latina e do milenar Egipto, ruínas, escombros, cenas de prazer ou desespero, sensuais, eróticas, voluptuosas, libertinas e também libertárias, onde Vida/Morte se apresentam como um binómio natural e por isso convivem de perto, sem antagonismos. Como afirma Élie

Faure, “a imagem nasce da Arte, o Imaginário nasce da psique.”⁸⁰ A consonância entre imagem e imaginário resume-se a este mero princípio...



Barahona Possolo, 1993, carvão sobre papel, 48x28 cm.

⁸⁰ Élie FAURE, *L'Esprit des formes*, Paris, Le Livre de Poche, 1973, p.164.



Barahona Possolo, 1993, carvão sobre papel, 40x28 cm.

Inspirados no ***Livro dos Mortos*** do Antigo Egito, o mais antigo livro religioso do Mundo, o primeiro estágio da noção humana sobre o pós-vida, e composto por rolos de papiro enterrados com os mortos mumificados como guia para o além, surgem os múltiplos desenhos a carvão que Barahona Possolo executa e expõe em 1993, exemplares perfeitos da imagética fantástica, onde se realçam almas, demónios e outros seres sugeridos pela leitura das orações e que não se cingem à iconografia egípcia. São estes desenhos que figuram nas páginas anteriores.

E diz-nos o pintor, ao esclarecer estas obras: “Estas são situações mais líricas e surrealistas que surgem com o pretexto da ilustração livre dos textos egípcios. Esta linha será um itinerário paralelo, já que o espírito dos meus desenhos costuma ser bastante diferente do da minha pintura.” E conclui: “No desenho há menor procura das referências da História de Arte, dos mestres antigos.”⁸¹

Desta série de desenhos a carvão estão aqui representados apenas quatro. Assim, podemos ver na p. 112, lado a lado, dois desenhos. O da esquerda “apresenta a múmia de São Lázaro, que acorda do sono milenar, sendo assim uma imagem fantasiosa do velho sonho egípcio da ressurreição da própria carne.”⁸² No desenho da direita, figuram “demónios lançados em perseguição das almas, enquanto o seu superior delira.”⁸³

Na página seguinte, p.113, vemos, segundo o próprio pintor nos transmite: “Alma perseguida por demónios e que se aproxima perigosamente de um penhasco. Mais uma imagem das peripécias que a alma enfrenta no além, segundo o Livro dos Mortos.”⁸⁴

Por fim, veja-se na p.114, “uma alma ultrapassando um abismo ardente, figurando uma das provações que as almas enfrentariam no além, segundo os textos egípcios.”⁸⁵

⁸¹ Barahona POSSOLO, *in* texto cedido à autora em 2013-12-03

⁸² Idem, *ibidem*.

⁸³ Idem, *ibidem*.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁸⁵ Idem, *ibidem*.



Barahona Possolo, *Família*, 2008, óleo sobre madeira, 21x41 cm.

Transcrevemos algumas palavras do próprio pintor sobre a sua obra *Família*, supra representada, as quais citamos: “Esta pintura representa uma versão feliz do universo subaquático. Em vez de escuridão e solidão, trata-se de luz e afecto, no mesmo líquido primordial. O elemento ‘sereia’ revela a adequação do ser ao meio, logo, total ausência de angústia.”⁸⁶

Sobre a tela *De Profundis*, que figura na página seguinte, diz Barahona Possolo: “Imagem do ser abandonado da escuridão. A luz que se aproxima marca um princípio de esperança, mas permanece a dúvida quanto ao desfecho da cena. Que luz é essa? Quem de aproxima? No fundo, todos os restos cobertos de lodo, símbolo do inconsciente mais profundo, e do próprio limite do abismo. Trata-se do plano mais inferior, a partir do qual a viagem é sempre ascendente. O cordão umbilical simboliza a quebra da ligação vital, que procuramos sempre restaurar; simboliza a procura da recuperação do estado de graça inicial, anterior à queda da matéria.”⁸⁷

⁸⁶ Idem, *ibidem*.

⁸⁷ Idem, *ibidem*.



Barahona Possolo, *De Profundis*, 2007, óleo sobre tela, 87x87 cm.

**V - O CONCEITO DE AURA DE WALTER BENJAMIN
NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO**

V- O CONCEITO DE AURA DE WALTER BENJAMIN NA OBRA DE BARAHONA POSSOLO.

“A obra de arte assume, integra e projecta sempre uma aura. (...) É essa aura que seduz o seu discurso: sentir a força das linhas na pintura, o ritmo de planos que se articulam, os gestos da cor e da mancha, a explosão do desenho, o carisma do suporte, as perspectivas de leitura que se cruzam, um discurso plástico em busca de coerências ideológicas, formando textos, sugerindo viagens sem tempo...”

Walter BENJAMIN ⁸⁸

5.1 A arte aurática de Barahona Possolo. Singularidade e *halo* luminoso que se oferece à contemplação na sua pintura.

Walter Benjamin (1892-1940), no seu ensaio *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, cuja 1ª versão foi publicada em 1936, conclui que, como consequência das transformações tecnológicas e a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte, é retirada à mesma a sua **autoridade, a singularidade, esse halo luminoso**, que se traduz precisamente na **aura**, que assim se esfuma, entra em declínio.

Porém, e apesar do seu presumível declínio, declínio esse que se interpreta como uma perda irreparável, um facto negativo para muitos, todas as especificidades que o conceito de **aura** abrange são um fenómeno assaz evidente na obra de Barahona Possolo “exprimindo o seu poder, afirmando a sua existência, oferecendo-se à contemplação”, como afirma Anne Cauquelin.⁸⁹ E continua a mesma autora: “Tomada no sentido de uma presença inefável, **aura** é um sinónimo de carisma, e aproxima-se de auréola. É qualquer

⁸⁸ Vítor SERRÃO, *in* Problemas de Teoria e Metodologia da História da Arte Portuguesa: Casos de Estudo “*As Artes do Colégio*”, Curso de Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes/Universidade de Coimbra, Fevereiro de 2012 .

⁸⁹ Anne CAUQUELIN, *Frequenter les Incomporels/Contribution à une Theorie de l’Art*, Paris, Presse Universitaire de France, 2006, p. 75.

coisa de místico e portanto inexplicável, irracional, um jorro de luz perante uma pura integridade e autenticidade.”⁹⁰ A preocupação constante do pintor, segundo as suas palavras, de harmonizar nas suas obras princípios de “espiritualidade” e “materialidade”, em cuja unidade acredita como dogma metafísico, contribui para o valor mágico, aurático, que as mesmas possuem como uma qualidade inerente, esse **halo** místico, invisível.

A sugestão de aparição única de uma coisa distante, por mais próximo que ela se encontre, isto é, a “impressão de distância” é marcadamente visível na pintura de Barahona Possolo, cuja singularidade e autenticidade se abrem à contemplação, sugerindo um determinado modelo de recolhimento que se apresenta nos antípodas da proposta que os Dadaístas e outros sugeriam, ou seja a distração, na qual, o choque, a fugacidade e a repetitividade se opõem, ao carácter único e à durabilidade a que estão ligadas as obras de arte quando não são reproduzidas em série.

O estudo da obra de Barahona Possolo, através da categoria operativa elaborado por Walter Benjamin, que recupera o conceito de **aura**, adquire outro significado, reveste-se de uma outra dimensão, mais profunda, sublime e genial. Ao sermos conquistados por essa **aura** que nos é desvendada quando admiramos as suas obras, consciencializamo-nos da existência única e autêntica que as mesmas possuem. O valor aurático que as suas pinturas irradiam e projectam como valor de eternidade revelam-nos a impossibilidade de anular a sua presença, exclusiva, fascinante e singular, que assim se impõe poderosamente como uma característica única na obra de arte.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.67.

**VI - BARAHONA POSSOLO: PINTURA
CONTRACORRENTE OU UMA NOVA CORRENTE? UMA
ABORDAGEM À PINTURA CONTEMPORÂNEA .**

VI - BARAHONA POSSOLO: PINTURA CONTRACORRENTE OU UMA NOVA CORRENTE? UMA ABORDAGEM À PINTURA CONTEMPORÂNEA .

6.1. Influência de artistas contemporâneos na pintura de Barahona Possolo: Lima de Freitas, Lucian Freud, Paula Rego.

Lima de Freitas (1927-1998) e as suas inusitadas sugestões míticas, **Lucian Freud** (1922-2011) e o seu relacionamento com a carga psicológica das suas figuras “desfiguradas”, **Paula Rego** (n. 1935) e as suas perspectivas cenográficas fantasiadas, representam, para Barahona Possolo, figuras que aprecia e o influenciaram de uma maneira ou de outra.

Sobre **Lima de Freitas**, que foi seu professor, Barahona Possolo afirma: “Interessa-me pela densidade intelectual do conteúdo das pinturas, muito mais que pelo estilo formal, cuja distanciação do naturalismo se desvia daquilo que procuro. A ideia de que se pode condensar na pintura toda uma investigação simbólica é apaixonante.”⁹¹



Lima de Freitas, *Milagre das Rosas*, 1987, acrílico sobre madeira.

⁹¹ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria de Novembro de 2012 .

Na verdade, os quadros de **Lima de Freitas** transbordam de misticismo, esoterismo e complexidade simbólica, onde realçam para além de outros símbolos, a forma geométrica e o número. O renascimento da vivência do sagrado, a cosmovisão do Mundo traduz-se num valioso legado artístico, no qual se revelam os profundos conhecimentos da tradição mítico-cultural portuguesa que o pintor possuía. O seu estilo, que se inicia com o neo-realismo, demonstra também características de um notório Realismo Fantástico, com uma imagética plena de múltiplos significados, cuja compreensão só é clara e perceptível com a ajuda de uma erudita e profunda pesquisa simbólica.

Referindo-se a **Lucian Freud**, Barahona Possolo declara: “A subtileza da sua técnica apaixona-me pela superação magistral dos dois princípios aparentemente divergentes de exploração dos efeitos da pasta de tinta e a obtenção de um ambiente pungente/realista. Aliás uma coisa decorre da outra. Os estudos das individualidades humanas tão inteligentemente observados são notáveis pela entrega total do artista à vastidão dos personagens que aborda.”⁹²



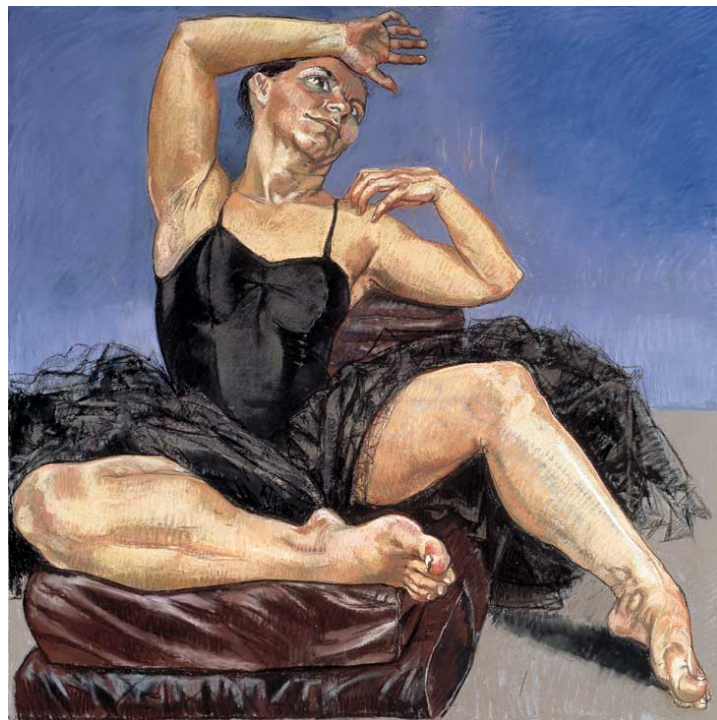
Lucien Freud, *Girl with a White Dog*, 1951-1952, Tate Gallery, Londres.

⁹² Idem, *ibidem*.

Lucian Freud, através de um notável expressionismo expõe-nos a interioridade do ser humano de um modo muito particular, ser humano esse que, retratado através de formas incomuns, sensuais e corpulentas, revela toda a sua intimidade, a qual estabelece naturalmente a cena de contacto entre o interior e o exterior.

“I’m not interested in a painting that looks like a photograph. I want my paintings to feel like people. I want the paint to feel like flesh”, afirma o pintor numa entrevista realizada em Maio de 2009 por Michael Auping.⁹³

Abordando a pintura de **Paula Rego**, Barahona Possolo confessa: “Paula Rego interessa-me pela neo-figuração. (...)As suas encenações dramáticas assumem muitos cambiantes de perversidade, complexificando sempre a visão da realidade, princípio que me interessa muito. As marcas do naturalismo das figuras, que as tornam verdadeiras e únicas, com realidade própria, são exploradas de modo a aumentar a intensidade expressiva.”⁹⁴



Paula Rego, *A Dançarina*, 1995.

⁹³ Cf. Michael AUPING, in “Catálogo da Exposição” *Lucien Freud Portraits*, Londres, National Gallery, 2012.

⁹⁴ Barahona POSSOLO, in texto da sua autoria de Novembro de 2012.

O mundo lúdico e simultaneamente perverso que **Paula Rego** apresenta, e onde realçam inúmeras cenas do imaginário feminino erótico, é recheado de mulheres corpulentas e simbólicas, em posições e perspectivas cenográficas insólitas. Todas estas propostas influenciam e inspiram Barahona Possolo, que se sente fortemente atraído pela criatividade e imaginário da pintora, que suplanta a realidade para nos convidar a entrar no universo das suas “histórias”, das suas fantasias, dos seus devaneios.

6.2. Pintores internacionais na linha neofigurativa de Barahona Possolo. A emergência de uma nova representação *out of the stream*. Odd Nerdrum, Saturno Butto, Roberto Ferri , Stuart Luke Gatherer .

Integrados num contexto internacional e provenientes de vários quadrantes geográficos, surgem no século XX diversos pintores, os quais, através de propostas plásticas similares ou afins, recusam a tirania das vanguardas modernistas e se aproximam da linguagem e discurso pictórico produzido por Barahona Possolo, provando que o mesmo não é um caso isolado. Antes pelo contrário.

Neste âmbito, e enquanto representantes de uma tendência contemporânea neofigurativa *out of the stream* escolhemos, entre tantos outros, como objecto de estudo, não só **Odd Nerdrum**, como também **Saturno Butto**, **Roberto Ferri** e, por último, **Stuart Luke Gatherer** .

Todos eles, de uma forma ou de outra, afastando-se do Abstraccionismo ou Conceptualismo vigentes, reinventam uma outra representação, onde está implícito o desejo de renovação que marcou o século XX face às estéticas vanguardistas predominantes. Assim, à margem das correntes artísticas, por não se integrarem em nenhuma, ou até por terem atravessado várias, mencionaremos quatro pintores internacionais, os quais, de uma forma ou de outra, se inserem na linha neofigurativa que caracteriza a pintura de Barahona Possolo.



Odd Nerdrum, *The Saviour of Painting*, 1997, auto-retrato.

Controverso e polémico, e em conflito com o Abstracionismo e o Conceptualismo, como aliás os restantes artistas que aqui figuram, surge o sueco **Odd Nerdrum** (n.1944) intérprete de uma nova linha figurativa, onde temas perturbantes e alegóricos se manifestam. Apesar das fortes influências clássicas que sofre, especialmente de Rembrandt, cuja obra venera, mas também de Caravaggio, bem como de outros pintores do passado, como Masaccio, Leonardo da Vinci, Ticiano ou o próprio Miguel Ângelo, **Odd Nerdrum** assume-se contudo como um pintor *kitsch*, em oposição a artista, ao mesmo tempo que distingue esta característica da Arte propriamente dita.

Afim de credibilizar o seu pensamento, e numa postura provocatória, redige mesmo o Manifesto *On Kitsch* no qual descreve a distinção que faz entre *kitsch* e arte, e que dá origem ao *The Kitsch Mouvement*, seguido com entusiasmo pelos seus alunos e adeptos.

Dedica-se a pintar retratos e auto-retratos, fantasiados com roupas estranhas, pinturas alegóricas, nas quais sobressaem um sentido apocalíptico da Natureza, para além de demonstrar uma declarada preferência por seres surreais que representa num estado semi-letárgico, um sono que se confunde com a morte. Veja-se a sua obra *Drifting* que aqui incluímos. O seu temperamento enigmático e imaginativo leva-o a criar visões fantasmagóricas, expressões do humano transfigurado que se revelam através de um declarado Realismo Fantástico.

Barahona Possolo, numa constante atitude provocatória e contestatária, como já aqui foi repetidamente dito e analisado, insere-se declaradamente no âmbito da atitude de Odd Nerdrum, e da sua pintura Figurativa e Fantástica .



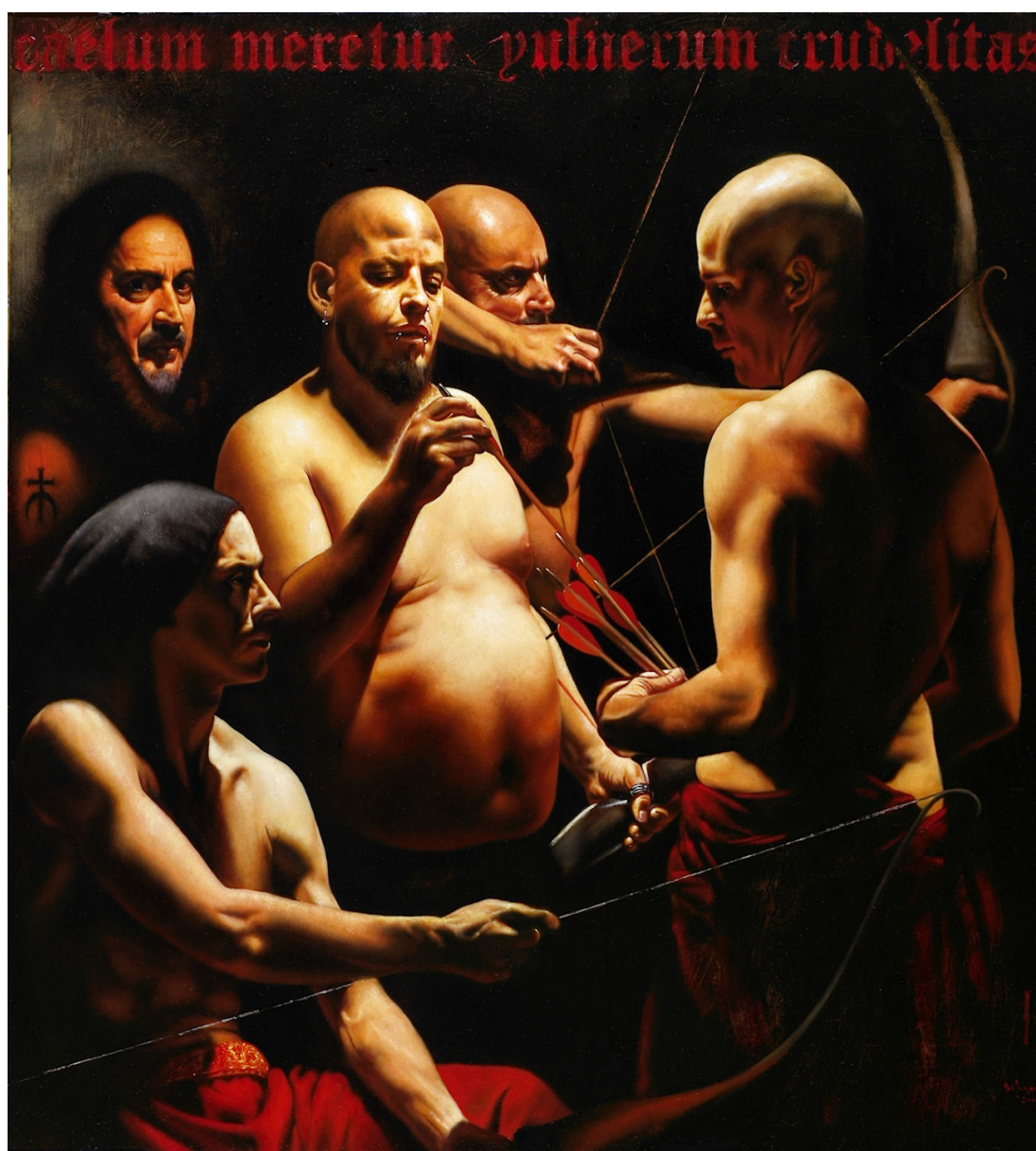
Odd Nerdrum, *Drifting*, 2006, óleo sobre tela.

Autor de uma pintura figurativa *outsider*, e com um estilo personalizado que o destaca dos demais, surge a obra do italiano **Saturno Butto** (n. 1957). Expressando-se de uma forma extremamente transgressora, que reconhece ao admitir não só o gosto pela provocação que os seus quadros assumem de uma forma explícita, como também o seu deleite e prazer por ignorar os *tabus* de uma sociedade clerical, burguesa e conservadora que o rodeia, **Saturno Butto** pratica um realismo fantástico e fantasiado, movendo-se entre o erotismo, o *fetichismo* e o imaginário católico, onde mistura o sagrado e o profano, sem preconceitos ou limites. Na sua pintura, onde prevalecem as cores quente e contrastantes e um habilíssimo *chiaroscuro*, destaca-se todo um mundo estranho de bizarrias, rituais demoníacos e violência, de certa forma sadomasoquista, que envolve inquietantes figuras em misteriosos ambientes, onde, por vezes, nos aparecem situações inusitadas, como por exemplo cenas eróticas num contexto devocional.

Numa entrevista recente feita ao pintor, e na qual era interrogado sobre as mensagens e as emoções que queria transmitir através dos seus quadros, responde: “A cultura e as religiões, mesmo diferindo umas das outras, são todas iguais na substância das coisas. Devemos viver a vida na sua totalidade, com os excessos e contradições: tentações, pecados, orações, redenção, todos juntos (não necessariamente nessa ordem) para conquistar a morte. Combinando tudo isso com a beleza.”⁹⁵

Na imagem representada na página seguinte são notórias as características que particularizam a sua obra.

⁹⁵ In Web site [http:// Worldsocial fórum.com](http://Worldsocial fórum.com), visto em 29 de Outubro de 2013.



Saturno Butto, *Caelum Meretur Vulnerumr Crudelitas*, 2009, óleo sobre tela.

Roberto Ferri (n.1978), cuja obra demonstra um enorme virtuosismo, é outro pintor que se evidencia nesta corrente. Fortemente inspirado pela escola de Caravaggio, mas também pelo Romantismo e Simbolismo, **Roberto Ferri** comprova todo o seu talento através de um exemplar tratamento de luz e sombra que se destaca nas suas obras, nas quais eleger uma temática fantástica e fantasiada, prevalecendo uma grande dose de sensualidade, para além de toques surrealistas. Em todas as suas telas demonstra uma técnica perfeita, figurando nas mesmas anjos e demónios, seres híbridos, corpos sinuosos, enigmáticos, que se inserem em cenários fantasiados e perturbadores, através de ousadas montagens e posturas intrigantes.



Roberto Ferri, *Tristezza della Lune*, 2008, óleo sobre tela.

A sua proximidade às telas de Barahona Possolo é flagrante, como podemos observar nas imagens anexas. Como Barahona, Roberto Ferri inspira-se nos mestres do passado, não para os copiar mas para assimilar a sua técnica, os seus ensinamentos. Desta forma, essa inspiração leva-o, através da recriação que pratica, a conceber a sua própria identidade, o seu próprio estilo.

A sua qualidade de trabalho e o apreço que o público lhe dedica (apesar de certos opositores que rotulam este tipo de pintura de anacrónica...), vai-se afirmando gradualmente, levando-o a atravessar fronteiras, como aconteceu com recentes exposições, não só em Londres como também em Nova Iorque.



Roberto Ferri, *Ângelo Infernico*, 2007, óleo sobre tela.

Contudo, apesar da aproximação da obra de Barahona Possolo à de Roberto Ferri, visível não só nas fontes de inspiração, como também na qualidade do desenho e do habilíssimo *chiaroscuro* que ambos praticam, realçam actualmente propostas artísticas diferentes.

Enquanto Roberto Ferri possui uma visão mais decorativa e uma temática mais contida nas suas obras, Barahona Possolo vai mais longe. Deliberadamente, em B.P., essa mesma contenção não o estimula, pelo contrário, ignora-a, pois a mesma não se insere na atitude provocatória e de certa forma marginal, através da qual se afirma, atitude essa que ultimamente se tem vindo a exacerbar. Se no início da sua carreira poderíamos confirmar a existência de afinidades óbvias entre Barahona Possolo e Roberto Ferri, pensamos que evolução de ambos se fez em sentidos contrários.

Pelo seu talento e a perfeição do desenho que executa, referimos por último o jovem escocês **Stuart Luke Gatherer** (n.1971), o qual, inspirado na tradição clássica da pintura figurativa, desenvolve um estilo muito personalizado, que se evidencia na arte contemporânea. O estudo da figura e das formas humanas, inseridas no contexto do mundo de hoje, são a base do seu trabalho, surgindo as mesmas exemplarmente modeladas. Cada pintura conta uma história ou várias histórias, consoante o grau de imaginação que o espectador consiga elaborar. Simultaneamente, é criada uma enorme ambiguidade psicológica, que é enfatizada pelas fortes formas e cores e pelo uso perfeito do dramático contraste luz e sombra que vai buscar à declarada influência de Caravaggio, uma constante em todos os pintores aqui mencionados. Os focos de luz que interpenetram e cruzam as cenas que o pintor cria, levam-no a produzir composições e retratos de grande qualidade.

É com a ajuda dessa penumbra que concebe um grupo de pinturas que classifica de “interiores tenebrosos”. Aí, o pintor quer reflectir e meditar sobre a solidão, a inquietação, o isolamento. Em paralelo, e influenciado pela obra do século XIV de Chaucer, *The Canterbury Tales*, executa o que classifica de segunda série, ou seja, obras destinadas a ilustrar o mítico livro.

Por último, **Stuart Luke Gatherer** engloba numa terceira série do seu trabalho, o estudo da figura humana, dos nus, com base na tradição ancestral, considerando os mesmos o princípio da sua produção como pintor figurativo.

Amplamente divulgado e exibido no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, Stuart Luke Gatherer é sem dúvida um pintor contemporâneo, que, seguindo a tradição clássica da pintura figurativa, e evocando referências e técnicas herdadas do passado, expressa o seu sentido do presente, através de um virtuosismo invulgar.

Apesar de Stuart Luke Gatherer se afastar de certa forma das soluções plásticas dos artistas aqui mencionados, pensamos que, inclui-lo nesta sumária e breve escolha, foi uma opção justificada. Como os demais, representa um grupo de pintores que assumem, de uma forma ou de outra, a sua arte numa linha de oposição e negação ao Abstraccionismo e Conceptualismo actual.



Stuart Luke Gatherer, *Self-portrait with Light Going on and off*, 2009-2010.



Stuart Luke Gatherer, *The Knight's Tale*, 2012.

CONCLUSÃO

“A Arte não desliga o Homem da sua natureza, nem da Natura; apenas o deixa vivê-las, senti-las, reflectir sobre elas e, ao fazê-lo, idealizá-las, tornando-as perenes, e projectar-se e olhar-se, tornando-se ideal. Ela é simultaneamente *Mnemósine* e *Letes*. ” Pedro AROUCE ⁹⁶

No final deste estudo, e após a análise que efectuámos da obra de Barahona Possolo, esperamos que a mesma se tenha tornado mais clara e explícita, de forma a conseguirmos interpretar com maior facilidade as complexidades das suas pinturas, com toda a carga de invenção, criatividade, originalidade e perícia técnica que possuem.

Na perspectiva da marcada influência que os estilos e os pintores de um tempo mais ou menos longínquo exerceram na sua produção pictórica, concluímos que, apesar da relevância que o Neo-Simbolismo e o Realismo Fantástico apresentam na sua obra, e daí o título que demos a esta dissertação, pretender incluir o pintor numa só vertente artística e linguagem plástica, tanto a nível iconográfico como iconológico, é incorrer num tremendo erro, múltiplas que são as inspirações que possui e nos apresenta na totalidade da sua obra.

Detentor de um talento extraordinário, Barahona Possolo fascina-se com os ensinamentos dos grandes mestres, especialmente Caravaggio e o seu exemplar *chiaroscuro*, que ele tão bem pratica, mas também Georges de La Tour, Rembrandt ou Tiepolo, três fontes que o pintor assume como referências maiores.

Assim, o Barroco é para Barahona Possolo fonte de deslumbramento e inspiração, apesar de também não ser indiferente ao Maneirismo e especialmente a Jacopo

⁹⁶ Pedro AROUCE, in “Catálogo da Exposição”, na Sala do Veados, Faculdade de Ciências, Lisboa, Novembro de 2006.

Pontormo, em cuja obra admira a *maniera* pessoal de representar o mundo caprichoso, as cores bizarras, as figuras alongadas. O entusiasmo criador do pintor leva-o por outros caminhos, nos quais elege especialmente o Simbolismo .

Daí, toda a estética neo-simbolista que caracteriza a sua obra de uma forma tão clara e evidente. Sendo a vertente simbólica uma escolha da qual não abdica, eis-nos perante uma das características maiores da sua produção artística. Analisando o poder do símbolo, o pintor afirma:

“A dualidade matéria-espírito está presente em tudo o que observamos. Os seres vivos ou inanimados que conhecemos adquirem, por isso, uma dimensão simbólica, participam de dois universos em simultâneo.”⁹⁷

Barahona Possolo, ainda que revise, como referimos, todos estes estilos que o inspiraram, admira e de onde retira ensinamentos, expõe em simultâneo uma nova atitude pictórica, um novo percurso, único e fascinante, que perturba e surpreende, e que o distancia do *mainstream* vigente nos séculos XX e XXI.

Concluimos assim que a sua obra, apesar de reportar a ensinamentos do passado, se assume através de uma outra dimensão plástica, com um discurso inovador, onde a realidade e fantasia se misturam, onde o verosímil se confunde com o inverosímil, onde os limites do racional se ultrapassam para criar um mundo mágico, produção de um sonho, de uma encenação ou teatralidade, pleno de fantasia, mitologia e alegorias. É neste domínio que realça a essência do Realismo Fantástico, o qual figura como evidência indiscutível na sua pintura.

Explícito e implícito na sua obra, ponto de partida para o estudo da mesma, ergue-se pois este mundo tão atractivo quanto misterioso, fantasiado e mágico, erótico e provocador, povoado de seres místicos e míticos, representações e criações cénicas da Antiguidade, especialmente da longínqua civilização Egípcia, que tanto deslumbra e inspira o pintor. Esse mundo, que realçamos nesta dissertação, desenrola-se num universo muito próprio, através de um imaginário idealizado, no qual a figuração surge numa outra dimensão recriada, mas não transfigurada, sendo essa figuração na obra do pintor produto da imaginação, factor de tradução criadora e poética da mesma.

⁹⁷ Barahona POSSOLO, *in* texto da sua autoria de Novembro de 2012.

Neste âmbito, podemos concluir, como foi amplamente demonstrado e analisado ao pormenor, que interpretar a obra de Barahona Possolo nos conduz inevitavelmente a integrar a mesma no domínio da estética do Fantástico, apesar das outras tendências estilísticas por ele absorvidas, como o Maneirismo, o Barroco, o Romantismo e muito especialmente o Simbolismo, já aqui também repetidamente mencionado.

O pintor, ao descartar a lógica e a razão, cultivando nas suas telas as ambiguidades visuais, a miragem, as utopias, o sobrenatural e o sonho, provenientes desse mundo subliminar do inconsciente, traduz idéias, invoca sentimentos, foge à realidade para a “encontrar” de novo, evoca a vida das coisas e dos seres humanos, mostrando nas suas telas uma original e inovadora linguagem plástica através da qual se exprime de uma forma única, plena de talento e engenho .

Num total abandono do pudor e do recato, como actos deliberados de sedução e libertação, estímulo da libido, Barahona Possolo dedica-se, como observámos nas suas pinturas, a explorar figuras, temas, representações eróticas, especialmente homoeróticas, deixando-se deslumbrar pela provocadora e misteriosa ambiguidade *Eros/Thanatos*, instinto de vida, instinto de morte, cujo conflito, mas também cumplicidade, o perturbam mas não abandona; pelo contrário, essa dualidade impulsiona-o e estimula toda a sua pintura.

Analisar a imagem e o imaginário de Barahona Possolo e o seu projecto plástico, repleto de complexidades, faz-nos descobrir a par e passo a visão invulgar e pessoalíssima de um universo mágico, executado através de uma técnica perfeita. Tudo isto nos levou ainda mais além, na percrustação dos seus discursos e da sua marca autoral, plenos de originalidade e subterfúgios.

Assim , introduzimos no estudo que fizemos o conceito de **aura** de Walter Benjamin, ao verificarmos esse *halo luminoso*, essa singularidade que a sua pintura sem dúvida possui. Reproduzir essa mais-valia que admiramos e nos encanta na sua obra, é tarefa impossível e impraticável, pois só as suas próprias telas a possuem, só elas a transmitem.

Todas estas características, essa fusão de elementos tidos como uma indiscernibilidade entre o real e o irreal, projectam-se nas obras de Barahona Possolo através de uma

“outra figuração”, que nos conduz a “um outro lado” da pintura contemporânea. Nos antípodas dessa arte das vanguardas conceptuais, o pintor opta por uma prática morosa, decantada, lenta, onde não só o desenho mas também o tratamento da carnação, da luz e da cor são exemplares. Esta evidência conduz-nos a uma interrogação.

É indubitável que, nos tempos que correm, e já a partir dos finais do século XX, está a desenvolver-se uma outra vertente pictórica, outro fenómeno artístico marcado por um grande ecletismo, que recusa o *mainstream* e na qual emerge uma **nova pintura figurativa**, que regressa a outros valores e padrões, a outros paradigmas e que se afasta declaradamente do abstraccionismo, do conceptualismo e de outros *ismos* daí decorrentes.

Será, pois, possível que possamos substituir, ou mesmo anular, o conceito de pintura **contracorrente** sobre o qual, no início deste trabalho nos interrogámos, acerca da obra de Barahona Possolo? Não será admissível que possamos atribuir a toda esta expansão artística *out of the stream*, da qual mencionamos apenas quatro representantes, entre inúmeros que existem, os quais, dentro de uma tendência comum, nunca abdicaram da pintura e do desenho em si, que resgatam uma neofiguração, entram em conflito com as “vanguardas” vigentes, às quais se opõem abertamente, promovendo no pólo oposto um novo Realismo, uma outra linguagem plástica, detentora de um outro significado, uma outra dimensão, não será aceitável, repetimos, considerar esta corrente uma **Nova Corrente** e não um movimento **Contracorrente**, questão que de início colocámos?

Apreciando provas e reunindo evidências, como foi nosso objectivo nesta dissertação, concluímos que toda esta nova tendência, que aparece através de novos pintores em meados do século passado e se mantém até hoje, reflecte toda uma outra dinâmica artística. É a esse movimento, que não se sobrepõe aos demais, mas que figura declaradamente e actualmente como expressão artística, detentora da sua própria identidade e carisma, que podemos sem duvida chamar de **Nova Corrente, de reinvenção do Realismo**.

Marcado pelo desejo intenso de renovação o século XX reinventou-se. Ao fazê-lo, move muitos, mas também cria dissidentes. Em todos os momentos, os desafios a que esses dissidentes se propõem avançam, recuam, lideram ou são superados, tornando-se compatíveis ou inconciliáveis.

Enquanto o Realismo Figurativo era, no século passado, uma corrente *underground*, preterida, que saía do *mainstream*, actualmente assume-se um pouco por todo o lado através de inúmeros pintores que resgatam a tradição da pintura figurativa.

Do que aqui foi dito se conclui que, sem a imensa diversidade cultural e artística existente na actualidade, fértil em inovação e criatividade, mas também em polémicas e antagonismos, não seria possível ter atingido a multiplicidade e diversidade da arte contemporânea, tão eclética e personalizada quanto os artistas que a produzem.

Barahona Possolo será um deles e, porventura, em Portugal, o seu melhor representante.

BIBLIOGRAFIA

- ALCAIDE, Victor Nieto, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Ed.Cátedra, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- ARNASON, H.H. *History of modern art*, New Jersey, Pearson Prentice Hall, 2004.
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- BAZIN, Germain, *História de Arte*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1953.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1992 .
- BENOIST, Luc, *História da Pintura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970.
- BOLVIG, Axel, LINDLEY, Philippe, *History and Images towards a new Iconology*, Turhout, Belgium, Brepols Publishers, 2003.
- CAUQUELIN, Anne, *Frequenter les incorporels/Contribution à une theorie de l'Art Contemporain*, Paris, Presse Universitaires de France, 2006.
- 100 ARTISTES CONTEMPORAINS, Vol.I e Vol.II, Berlin, Tachen, 2009.
- CIÊNCIAS DE ARTE//ACTAS DAS CONFERÊNCIAS-3, *Arte e Eros*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009.
- CUMMINGS, Robert, *Guias Essências - Arte*, Lisboa , Civilização Editora , 2005.
- DANTO, Arthur, HOROWITZ, Greg, HUHN, Tom *Essays: The work of art, criticism, philosophy and the end of taste* , Amsterdam, G+B Arts Internacional, 1998.
- DELEUZE, Giles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- ECO, Umberto, *Opera aperta* (1962, revista em 1976 – trad. inglesa: *The Open Work*, 1989.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença,1977
- FAURE, Élie, *L'esprit des formes*, Paris, Le Livre de Poche , 1973.
- FOCILLION, Henri, *A Vida das Formas*, Lisboa , Edições 70 ,1943.
- GRAHAM, Gordon, *Filosofia das Artes*, Lisboa, Edições 70, 1997.

GERVEREAU, Laurent, *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*, Lisboa, Edições 70, 2007.

HAUSER, Arnold, *A Arte e a Sociedade*, Lisboa, Editorial Presença, 1973.

HOCKE, Gustav René, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Éditions Gonthier, 1967.

HUYGHE, René, *A Arte e a Alma*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960.

HUYGHE, René, *Diálogo com o Visível*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1955.

HUYGHE, René, *Os Poderes da Imagem*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1965.

JANSON, H.W., *História de Arte*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1977.

JOLY, Martine, *A Imagem e os Signos*, Lisboa, Edições 70, 2000.

LEGRAND, Gérard, *A Arte Romântica*, Lisboa, Edições 70, 2001.

MALPAS, James, *Realismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2000.

MICHEL, Marianne Roland, *A Arte e a Sexualidade*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973.

PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PERNIOLA, Mário, *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

READ, Herbert, *O Significado da Arte*, Lisboa, Editora, Ulisseia, 1968.

SERRÃO, Vitor, *História da Arte em Portugal -O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

STURGIS, Alexander, CLAYSON, Hollis, *Compreender a Pintura*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.

TOWSEND, Dabney, *Introdução à Estética*, Lisboa, Edições 70, 1997.

FONTES ON-LINE

www.robtoferrinet/gallery.php

www.stuartgatherer.co.uk/

www.saturnobutto.com/

www.nerdrumstitute.com/

web site http://worl social forum

ANEXO I

“É um pintor hiper-realista, não é?”, comentam muitas vezes em face do meu trabalho. Compreendo que o público procure, num esforço racionalista, enquadrar a pintura que produzo em categorias predeterminadas. Tenho, entre a variedade de abordagens, tido a felicidade de encontrar opiniões esclarecidas e positivas que contribuem verdadeiramente para a minha evolução. Muitas vezes, porém, me rotulam de ‘académico’, ‘anacrónico’ ou ‘hiper-realista’. Estes vocábulos não têm para mim a carga negativa que vulgarmente lhes pretendem dar, contudo, há que esclarecer alguns princípios estéticos relacionados com o tipo de figuração que persigo já que, normalmente, a crítica assustada confunde as grandezas em questão.

No princípio, está apenas a vontade de dar corpo a uma ideia. Torná-la visual. Isto é comum a todos aqueles que se dedicam às artes plásticas. A forma de o fazer assume então o papel decisivo na diferenciação das formas estéticas, permitindo a infinita variedade a que nos habituámos. A minha escolha desta forma figurativa de representação é apenas mais uma no panorama versátil da produção deste século que chega ao fim.

A ‘Modernidade’ culminou numa fragmentação de tendências que, podendo conter alguma angústia, deve ser encarada como algo que permite uma enorme riqueza estética. Não pretendamos, pois, perder essa liberdade conquistada, cedendo a ditaduras de escola ou moda, tão frequentes na atitude comum do dirigismo mediático patente nos nossos dias. Não devemos incorrer nos totalitarismos da razão analítica a que diariamente assistimos. A ‘Modernidade’ defensora do progresso linear eliminou progressivamente modos de reflexão sobre grandezas humanas eternas, banindo quase completamente certas formas de expressão. Neste âmbito, o Modernismo, do qual persistem as vanguardas que perseguem um conceito de novidade sempre fugaz, privilegiou a expressão abstracta e a redução da contingência formal do real, instituindo estes seus valores como novos dogmas académicos. Ao abater os ídolos de um academismo oitocentista ergueu novos tabus, incorrendo no mesmo erro contra o qual protestava. Não existe actualmente uma verdadeira liberdade de expressão no campo artístico, embora se classifique o nosso tempo de ‘liberal’...

A explicação da minha forma pictórica é simples. Pode até parecer uma forma ingénua de traçar uma metafísica... Acredito que, a realidade, o mundo que nos rodeia seja dotado de um carácter múltiplo, que não se pode resumir a uma equação ou rótulo. A dualidade matéria-espírito está presente em tudo que observamos. Os seres vivos ou inanimados que conhecemos adquirem, por isso, uma dimensão simbólica, participam de dois universos em simultâneo. Os elementos deste mundo físico são o léxico e as suas relações, a gramática para a expressão que procuro atingir. A contingência formal dos seres encerra em si uma ligação indissolúvel ao universo espiritual. Não podemos esquecer a obrigatoriedade material sob pena de desenraizarmos as ideias. Abstractizações perigosas de elementos simbólicos levaram sempre, até ao nosso século, a dramas e holocaustos terríveis. Tal é o poder do símbolo.

Na minha forma de representação parto de elementos que, em primeira análise, ganham um aspecto realista, certas vezes naturalista. Não se confunda esse ponto de partida com um hiper-realismo, forma aprisionada na obsessão pelo referente real e a sua simulação. Nunca pretendi que a minha técnica atingisse tais primores. Procuro, então, pensar e repensar histórias e questões, figurando-as, reencenando-as. Ao dar corpo às ideias elas ganham uma dimensão real, abrindo-se simultaneamente nas possibilidades interpretativas próprias da representação simbólica. A materialização pode ser, por alguns, identificada como uma queda do universo ideal. Eu digo que é uma passagem enriquecedora, uma experiência de complexificação de inúmeras forças antagónicas, já que o mito e o símbolo encerram sempre, tal como a nossa existência, profundas contradições, em teoria inconciliáveis, mas que a vida demonstra serem coexistentes. A minha insistência na figuração pretende trazer a reflexão a um plano humano, reconhecendo-o como palco de representações eternas. E, como sabemos, não há duas representações idênticas.

Interrogo-me sobre o facto de a crítica normalmente me opor às estéticas abstraccionista, conceptualista, vanguardista. Não compreendo como se pode incorrer em tamanho erro. A minha pintura figurativa nunca tomaria corpo se não possuísse um esqueleto conceptual. O que persigo são ideias e conceitos, embora materializados. Sem essa alma a pintura figurativa não tem interesse absolutamente nenhum; redundaria num simples formalismo, um virtuosismo de execução sem conteúdo intelectual. Muita pintura abstracta ao viver apenas de efeitos de forma e percepção está a incorrer no

mesmo erro: não tem conteúdo simbólico, apresenta um discurso sem mensagem. Aí se esvaziou a arte e se vulgarizou, a meu ver, um erro profundo: retirou-se à arte a sua função mais nobre, apresentar as formas sugestivas das Ideias Estéticas. Sobre este pressuposto ‘espíritual’ eu procuro desenvolver um corpo material em constante dialéctica com a sua contrapartida.

Sinto-me irremediavelmente característico do meu tempo. A minha técnica não tem a grandeza dos clássicos; não fui formado por uma Academia. Sou forçado a ser contemporâneo. Decisivo é o facto de não acreditar que as formas de expressão se tenham esgotado; muito menos que se tenham esgotado os temas e os símbolos que perseguem a Humanidade desde tempos imemoriais. Embora tenhamos conquistado alguns factos absolutos, as preocupações que nos atormentam são actualizações de problemas eternos. O ‘avanço da civilização’ ocidental pode apenas complexificar os nossos discursos, nunca irá anular paradoxos inerentes à própria existência humana. Neste cenário de fronteiras ténues a figuração na arte adquire o potencial quase mágico do teatro, da ‘representação’. Cria uma zona intermédia onde o jogo entre o sentido e a forma se torna pungente: traz a corpo as ideias, obrigando-as a uma materialização engrandecida; simultaneamente abstrai e intelectualiza o mundo que nos rodeia na dose suficiente para nos conseguirmos identificar com os papéis que sabemos nos estarem atribuídos algures...

A minha técnica não tem a grandeza dos clássicos. Decisivo é o facto de não acreditar que as formas de expressão se tenham esgotado; muito menos que se tenham esgotado os temas e os símbolos que perseguem a Humanidade desde tempos imemoriais.”⁹⁸

⁹⁸ Barahona POSSOLO , in “Catálogo da Exposição” na Galeria dos C.T.T. de Lisboa, datado de Novembro de 1999